中国曲艺志

ISBN 7-5076-0226-5

9 787507 602265 >

ISBN 7－5076－0226－5

J·217 定 价:114 元

中国曲艺志

浙江卷

中国曲艺志全国编辑委员会
《中国曲艺志·浙江卷》编辑委员会

中国ISBN中心

中华人民共和国文化部
中华人民共和国国家民族事务委员会主办
中国曲艺家协会

国家社科基金资助重大项目
国家艺术科学规划重点项目

中　国　曲　艺　志

主　　编　罗　扬
副 主 编　王波云　周　良

中国曲艺志编辑部

主　　任　蔡源莉（前期）　吴文科（后期）
编　　辑　蔡源莉　吴文科
特约审稿员　邓翔云　冯光钰　朱　禧　吴宗锡　徐荣坤

（按姓氏笔画为序）

本卷责任编辑　吴文科

《中国曲艺志·浙江卷》编委会

《中国曲艺志·浙江卷》编辑部

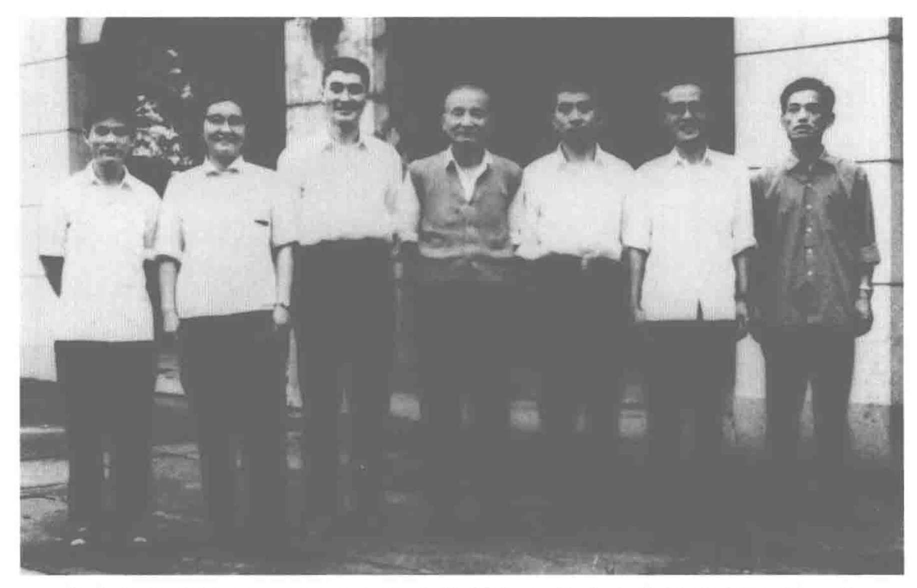
撰 稿 人

综　　述　施振眉　张志良　蒋中崎　吴双连

图　　表　施振眉　蒋中崎　张志良　马来法

志　　略　施振眉　蒋中崎　张志良　吴双连　莫　高　蒋希均　沈祖安
马来法　杨子华　王与昌　李伟清　陈宜君　安忠文　杨习华
滕英盛　马嘶风　屠慥淳　朱　军　金生利　何　焕　马宏军
钱向阳　徐鸿翔　汪伟明　冯丽英　程建中　罗　萍　阮　波
韩　英　倪齐全　李蔚波　俞广德　李　微　陈炳尧　干松传
何　旭　陈少康　赵定芳　华引峰　钱元明　钱宁康　言秋土
何直升　陆炳森　包汝龙　朱爱兰　张世新　俞保根　夏祖英
祝行哉　倪振兴　叶焕华　程再道　陈金章　王小飞　吴启传
叶泽仁　梅和杰　张　伟　张兴斌　林月翔　王宗元　章竹林
朱佩丽　袁湘尧　周鸣岐　叶英盛　钭秀媛　应炳富　方　磊
杨丽萍　楼亚群　宁铁英　马时彬　陈启兆　朱贤明　胡　悦
钟丽君　潘芝桂　陈崇仁　施水云　陈云华　李　雨　钱建华
诸葛佩　马烈商　徐重凡　鲍金夏　倪祥庆　赵登贵　何　通
董生伟　许先进　陈流海　童叔昭　周申虎　王星贵　项　铨
夏景楠　樊应龙　李海兴　陆勤修　潜国平　陈振声　卢满闺
陈介武　郭秉强　项一伟　张宙阳　周喜玉　陈晓霞　吴　真
汪文龙　吴　法　叶岳青　舒喜春　黄　平　吴庆珍　陈江风
叶庆泉　叶毅夫　徐灯明　严冬俐　潘介文　蓝观海　王学莉
黄吉士　周樟华　李华明　周天与　陈兴元　叶顺安　徐江都
李向红　刘高汉　沈维春　沈　沉　丁凌生　方克多　王景快
王瑞芳　阮世池　陈光力　吴启华　周咏然　金崇柳　胡　平
洪云宽　项宗光　戴增荣　张云梯　李晓东　峭　壁　卢和乐
钱建中　邵孝衍　万国春　陈崇仁　珊　卡　夏景楠　花开泰

传　　记	施振眉　蒋中崎　张志良　吴双连　莫　高　蒋希均　杨子华 王与昌　杨习华　程建中　罗　萍　李蔚波　李　微　言秋士 叶焕华　章竹林　王星贵　黄吉士　钱建中　沈维春　沈　沉 夏景楠　花开泰　王学莉
附录辑录	施振眉
后　　记	张志良　施振眉
索　　引	蒋中崎
摄　　影	马来法　朱永炜及各地、市分卷提供
图　　片	马来法　施振眉　朱永炜
资料提供	《中国曲艺志・浙江卷・杭州分卷》编辑室 《中国曲艺志・浙江卷・嘉兴分卷》编辑部 《中国曲艺志・浙江卷・湖州分卷》编辑部 《中国曲艺志・浙江卷・绍兴分卷》编写组 《中国曲艺志・浙江卷・宁波分卷》编纂工作委员会、编写组 《中国曲艺志・浙江卷・舟山分卷》编辑委员会 《中国曲艺志・浙江卷・金华分卷》编辑组 《中国曲艺志・浙江卷・丽水分卷》编辑委员会、编辑部 《中国曲艺志・浙江卷・衢州分卷》编辑委员会 《中国曲艺志・浙江卷・温州分卷》编辑部 《中国曲艺志・浙江卷・台州分卷》编辑委员会、编辑部 浙江曲艺杂技总团 浙江省曲艺家协会 浙江省艺术研究所



中央领导人陈云1977年6月在杭州与有关人士座谈苏州评弹工作
(自左至右:施振眉、张育品、吴宗锡、陈云、王正春、周良、尤惠秋)



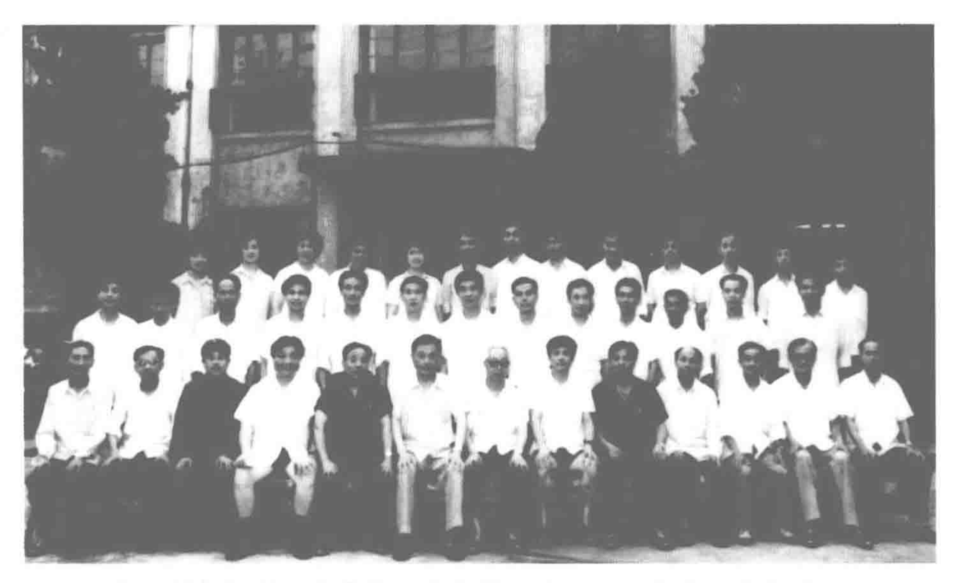
中央领导人陈云与苏州弹词演员高美玲亲切交谈



中国曲艺家协会浙江分会主席施振眉1980年6月在杭州向中央领导人陈云(左)介绍曲艺工作



中央领导人陈云1982年4月29日在杭州和来自浙江、苏州的评弹界人士座谈



1980年6月参加浙江省曲艺工作者第二次代表大会的代表合影



1984年1月浙江省文化厅、浙江省文联和中国曲艺家协会浙江分会联合召开学习《陈云同志关于评弹的谈话和通信》座谈会



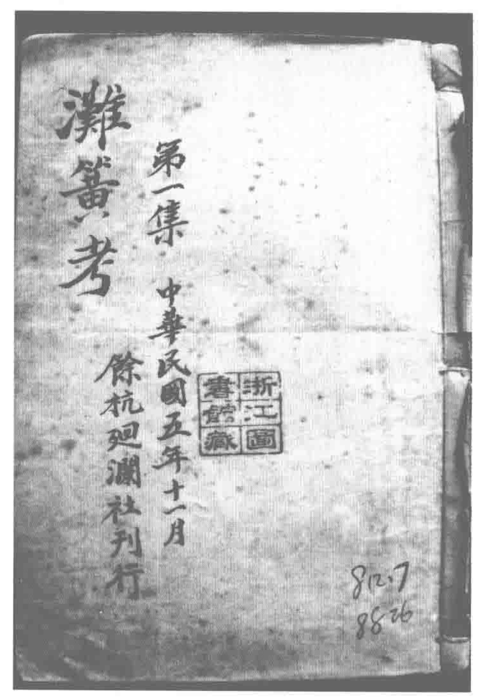
1985年6月《中国曲艺音乐集成》总编辑部在杭州召开关于苏州弹词音乐文献收入《中国曲艺音乐集成》的协调座谈会



弹词刻本《百鸟图》书影。徐品南著，清同治四年(1865)浙江宁波三味堂元记刻印，十八回，四册（浙江图书馆古籍部藏）



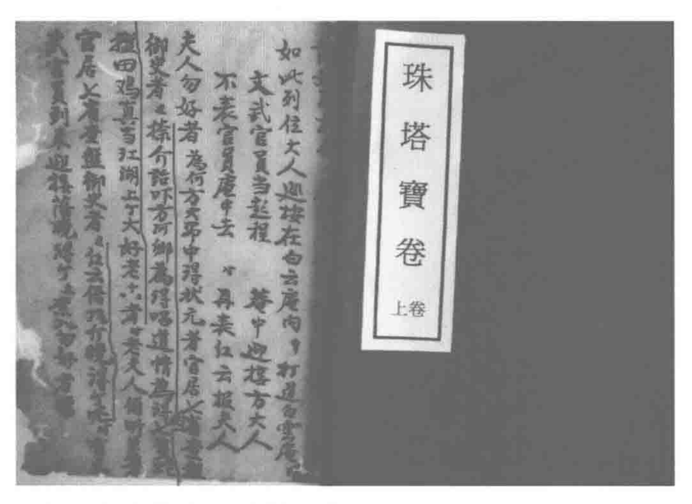
弹词刻本《鸾凤双箫》书影。清同治四年(1865)浙江镇海蛟川书屋刊印，二册，十八回（浙江图书馆古籍部藏）

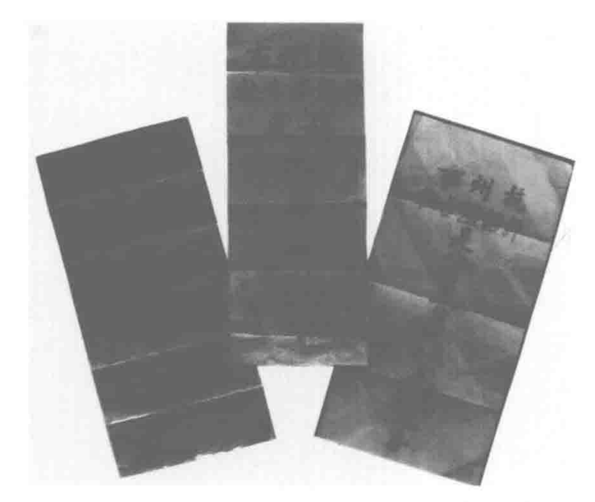


《滩簧考》书影。民国五年(1916)余杭回澜社刊行（浙江图书馆古籍部藏）



《雷锋宝卷》书影。清光绪丁亥年(1887)杭州景文斋刻本（杭州图书馆藏）





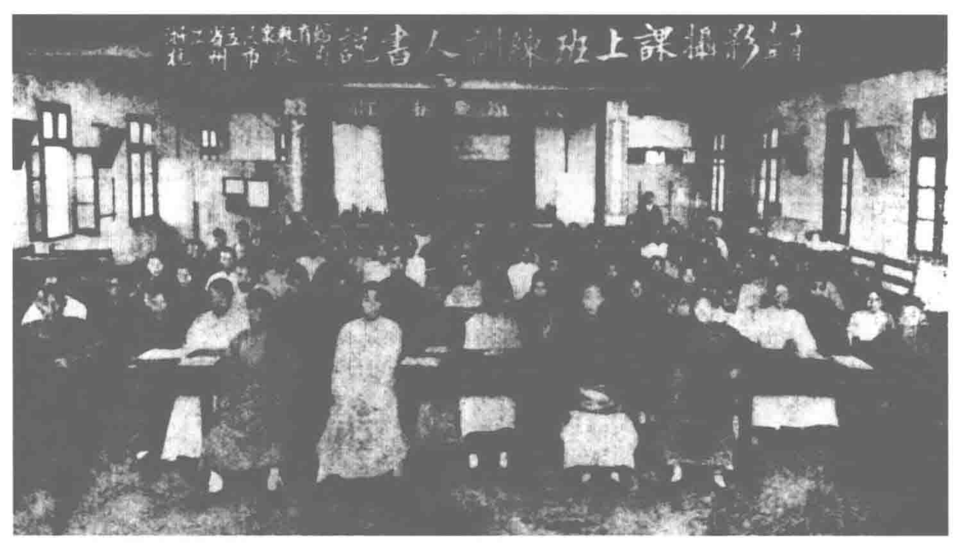
绍兴宣卷抄本《珠塔宝卷》书影。民国七年(1918)绍兴六也书舍抄录（马来法收藏）

民国时期杭州评话、杭州评词演出招贴





民国时期出版的曲艺书刊



民国十九年（1930）浙江省立民众教育馆和杭州市政府联合开办的“说书人训练班”上课情景



四明南词演员陈莲卿演出照



苏州弹词演员张雪麟演出照



苏州评话演员汪雄飞演出照



苏州评话演员胡天如演出照



温州鼓词演员丁凌生演出照



绍兴莲花落演员胡兆海演出照


东阳的道情演员吴荣春演出照


义乌的道情演员叶英美演出照


杭州摊簧演员金根官（左）、冯招娣（中）、段小云（右）演出照


武林调演员王桂凤（左）、贺美珍（中）、冯招娣（右）演出照

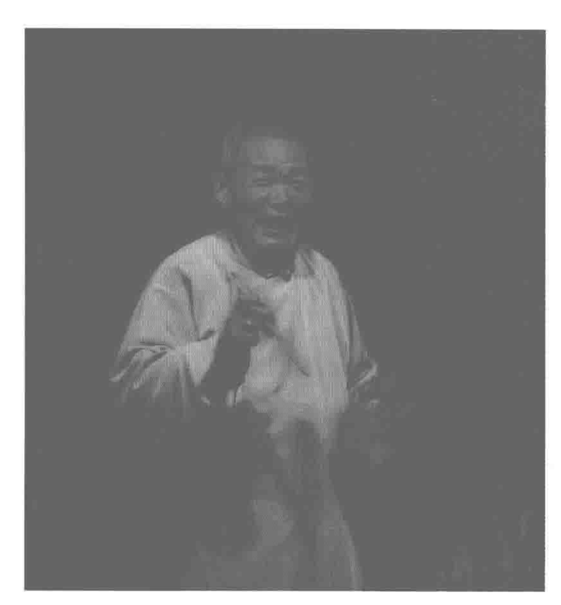

独脚戏演员胡九皋（左）、王鹏飞（右）演出照



杭州评词演员来锦贤演出照



杭州评话演员李伟清演出照



小热昏演员安忠文演出照



苏州弹词演员许徐天翔（左）、邢瑞庭（中）、方梅君（右）三人拼档演出照



宁波走书演员许斌章演出照



宁波走书演员朱桂英演出照



蛟川走书演员张亚琴演出照



苏州弹词演员王柏荫（左），高美玲（右）演出照



苏州弹词演员朱良欣（左），周剑英（右）演出照



苏州弹词演员王文稼（左），严燕君（右）演出照



绍兴莲花落演员倪齐全演出照



绍兴莲花落演员翁仁康演出照



温州鼓词演员阮世池演出照



温州鼓词演员方克多演出照



温州莲花演员朱翠月（右）、陈明勋（左）演出照



温州弹词演员黄莲香演出照


唱新闻演员顾阿火（左）、严梅芳（右）演出照


义乌的道情演员叶英盛演出照


独脚戏演员黄宪高（左）、金小华（右）演出照


平湖钹子书演出照


翁州走书演员王如玉演出照


兰溪摊簧演员杨丽萍演出照



湖州琴书演出照



湖州三跳演出照



绍兴宣卷演出照



丽水的畲客歌演出照



温州鼓词“大词”演出照



台州词调演出照



1959年浙江省音乐、舞蹈、曲艺、木偶会演照



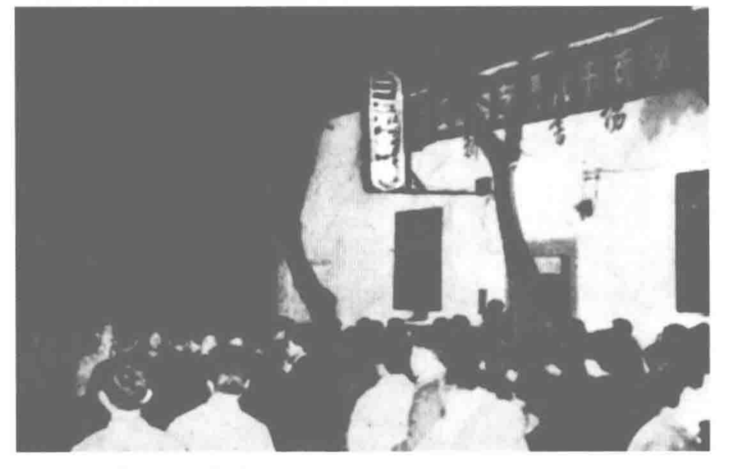
1984年在杭州举行浙江省评弹会书开幕式



1984年浙江省文化厅、中国曲艺家协会浙江分会联合召开的曲艺作品授奖大会现场照



1983年9月绍兴莲花落演员在杭州与来访的日本新内邦乐名家冈本文弥一行交流演出照



1964年浙江省曲艺现代书观摩演出在杭州三元书场举行



二十世纪五十年代浙江出版的部分曲本书影



绍兴莲花落演员在农村演出照



二十世纪五十年代嘉兴绢纺厂工人业余曲艺队演出照



平湖钹子书演员在农村茶馆演出照



独脚戏演员胡梦（左）、周志华（右）在工厂车间演出照



二十世纪八十年代初杭州市工人文化宫业余曲艺队演出照



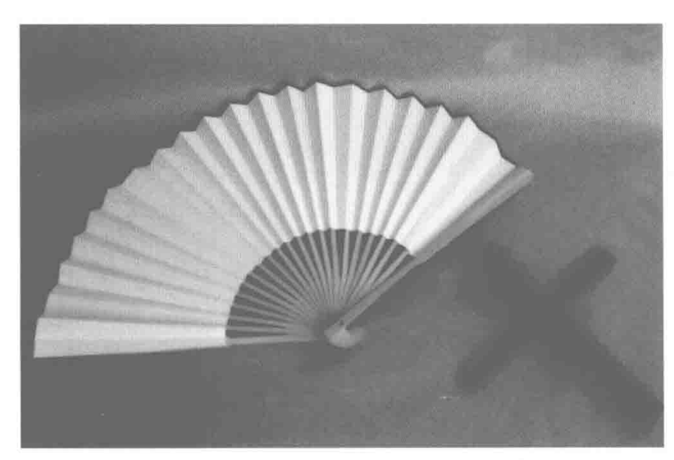
小热昏演员在杭州街头演出照

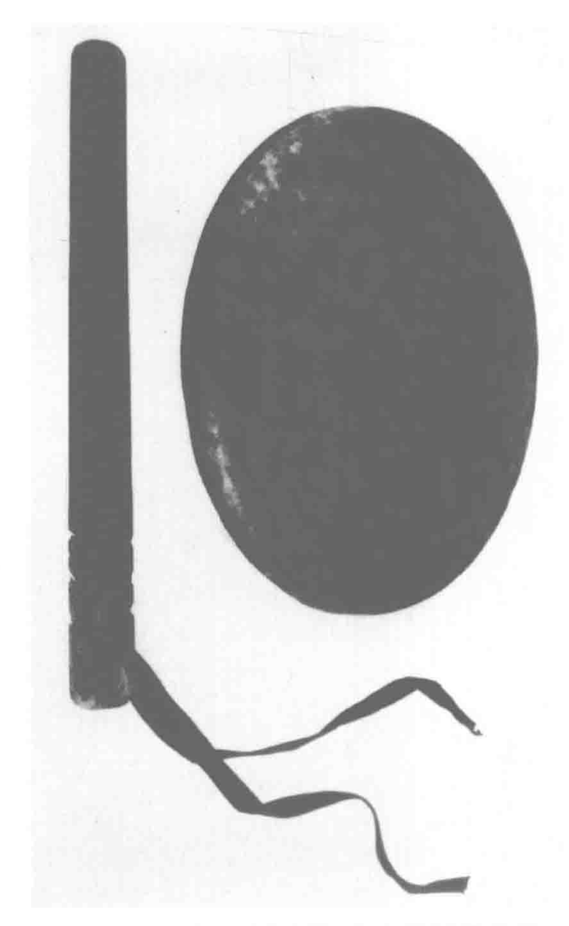

温州鼓词“大词”演出使用的大鼓

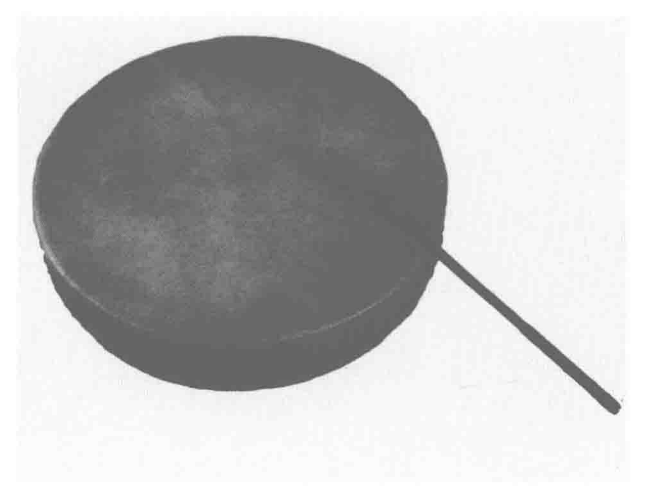

渔鼓、简板


三弦

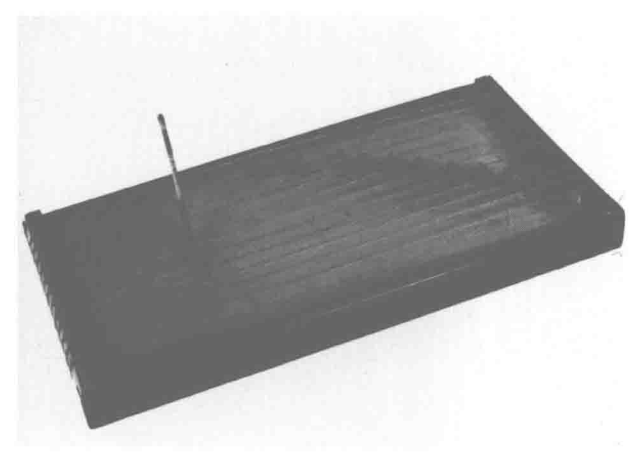

三跳板


折扇、尺板

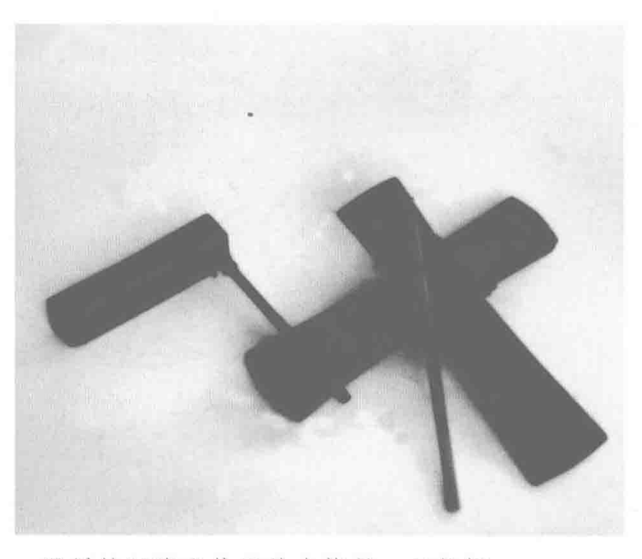

温州鼓词“大词”演出使用的大锣



温州鼓词“平词”演出使用的扁鼓



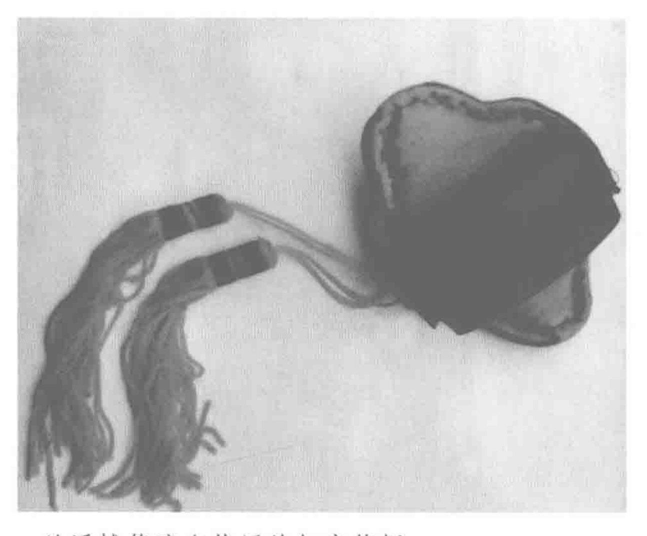
温州鼓词“平词”演出使用的牛筋琴



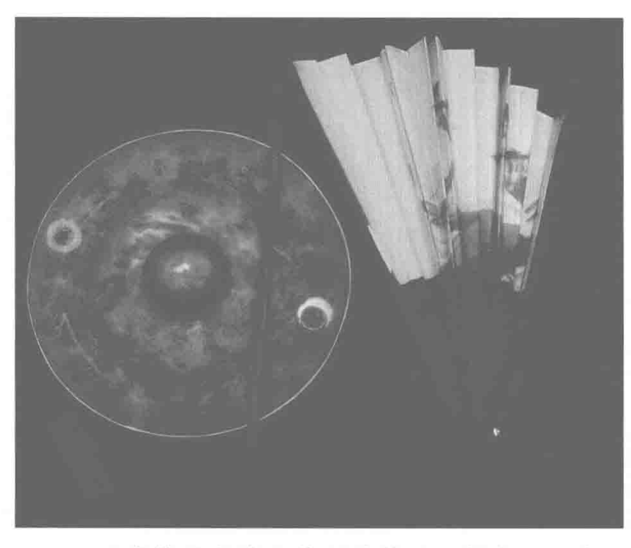
温州鼓词演出使用的小抱月、三粒板



小热昏演出使用的小锣



兰溪摊簧演出使用的如意笃板



平湖钹子书演出使用的钹子、折扇、醒木

序　　言

罗　扬

《中国曲艺志》是我国十部民族文艺集成志书之一;这部志书的编纂出版,是我国文化界尤其是曲艺界的一桩盛事。

我国的曲艺,历史悠久,丰富多采。远在先秦,就有曲艺流传;唐宋时期,曲艺已渐趋繁盛。在长期的发展过程中,我国各民族各地区都创造了具有民族风格和地方特色的说唱艺术,涌现出众多的曲艺艺人和艺术家,积累了难以数计的书目、曲目,形成了异彩纷呈的艺术流派。曲艺来自人民,是人民大众的艺术,许多书目、曲目都反映了人民大众的生活,表达了人民大众的思想、感情、愿望和要求,其艺术形式亦为人民大众所喜闻乐见,无论是在农村、城镇,还是在牧区、林场、边疆和海岛,都拥有广大的听众,在人民文化生活中有着广泛而深远的影响。曲艺对我国文学、戏曲、音乐等姊妹艺术的发展,也有着重要的影响。自然,在封建社会和半封建半殖民地的旧社会,曲艺同戏曲等民族民间文艺一样,是不能登"大雅之堂"的,曲艺艺人的社会地位极为低下,曲艺的发展极为艰难。但是,由于曲艺始终保持着与人民大众的密切联系,深受人民大众的欢迎和爱护,依然不断地向前发展,显示出自己顽强的艺术生命力。

中华人民共和国成立后,我们的国家跨进人民当家做主的新时代,曲艺也随之进入蓬勃发展的新时期。在此之前,在"五四"新文化运动的影响下,曲艺就开始获得新的生机;在中国共产党领导的革命根据地,曲艺受到重视,曲艺改革取得显著的成绩,成为革命文艺的一个组成部分。中华人民共和国成立后,特别是中国共产党第十一届中央委员会第三次全体会议以来,在中国共产党和人民政府的领导下,广大曲艺工作者解放思想,振奋精神,坚持党的基本路线,坚持文艺为人民服务、为社会主义服务的方向和百花齐放、百家争鸣的方针,坚持"出人、出书、走正路",创作演出了许多表现新时代、新人物的好书目、好曲目,收集、整理出许多优秀的和比较优秀的传统作品,锻炼和培养了许多曲艺人才,为丰富人民的文化生活,提高人们的精神境界,促进社会主义物质文明和精神文明建设,做出积极的贡献,并取得不少宝贵的经验。我国的曲艺品种现已发展到四百种以上,曲艺工作者

达十余万人，曲艺的创作演出活动越来越活跃，曲艺在人民文化生活中的影响越来越大，曲艺将随着我国社会主义事业的发展而进入一个更加光辉的新阶段。

回顾过去，我们可以自豪地说，我国的曲艺，不愧为中华民族文化艺术的瑰宝；曲艺在我国人民文化生活中的确有着重要的地位和作用。要建设有中国特色的社会主义文化，就不能不认真地研究曲艺，就不能不积极地发展曲艺。任何轻视曲艺的想法和做法，都是不对的。同时，我们要清醒地看到，曲艺毕竟是过去的时代的产物，其中也的确有些消极落后的东西；在曲艺改革工作中也曾发生过一些偏差和失误。

中华人民共和国文化部、中华人民共和国国家民族事务委员会、中国曲艺家协会于一九八六年共同商定编纂出版《中国曲艺志》，并报请列为国家重点科研项目，主要目的就是要以马克思列宁主义、毛泽东思想为指导，正确地记述我国曲艺的历史和现状，正确地反映中华人民共和国成立以来曲艺改革工作的显著成就和曲艺史、论研究的重要成果，以促进社会主义曲艺事业的繁荣和发展。

编纂出版《中国曲艺志》是一项带开创性的大工程。我们的有利条件很多：中国共产党和人民政府很重视这项工作，一方面在方针上给予指导，一方面在人力、物力、财力上给予保证；中华人民共和国成立以来曲艺工作取得的显著成就，为《中国曲艺志》的编纂工作打下良好的基础；曲艺界的同志们对这项工作非常关心和支持，从事志书编纂工作的同志表现出坚强的事业心和极大的热情，许多同志为使这部书早日问世，不辞辛劳，不计报酬，呕心沥血，忘我工作；文艺界和社会各界有关人士也给予积极支持。所有这些，都使我们提高了工作的勇气和前进的信心。同时，我们感到，编纂工作中的困难也很多。首先是史料、资料缺乏。由于旧社会不重视曲艺，在我国的艺文志和地方志中极难找到曲艺方面的记载；若干口头流传下来的东西，很少有人记录、整理出来，有些记录下来的材料，也难免讹误；中华人民共和国成立以后，有关部门曾经收集、记录、整理过一些曲艺资料，不幸的是，“文化大革命”中大都散失；有些老艺人相继去世，更增加了收集资料的困难。其次，是曲艺理论研究工作还相当薄弱，可利用的研究成果不是很多，编纂《中国曲艺志》又无前例可循，缺乏经验。第三，在人力和物质条件等方面也还存在着不少困难。总之，这部《中国曲艺志》的编纂出版工作，是在中国共产党和人民政府的领导下，大家同心协力、艰苦奋斗和积极探索的结果。

编纂出版《中国曲艺志》既然是一项带开创性的工作，客观上又存在着许多困难，加以我们的认识水平和编纂能力有限，这部志书难免有缺点和不足。我们热切希望，今后继续得到各方面的关心、指导和帮助，以便群策群力，使这部志书越修越好，并通过修志工作，把我国的社会主义曲艺事业不断推向前进！

凡　　例

一、本志的宗旨是，在马克思列宁主义、毛泽东思想指导下，坚持实事求是的原则，尽可能系统、翔实地记录和整理各地区、各民族曲艺历史与现状的有科学研究价值的资料，反映中华人民共和国成立以来曲艺改革的成就及其理论研究成果，以弘扬优秀的民族民间文化艺术，繁荣和发展社会主义曲艺事业，促进中外文化艺术交流。

一、本志按中华人民共和国现行的各省、自治区、直辖市立卷编纂。

一、本志时间上限，各卷按本地区曲艺发展的实际情况而定；下限一律至公元一九八五年底截止。

一、本志各卷统一按《〈中国曲艺志〉地方卷体例》的要求编写。分综述、图表、志略、传记四大部类，并按此顺序排列。

综述以历史时代为序，概括地记述本地区曲艺的历史和现状；

图表设本地区行政区划图、曲种分布图、大事年表、曲种表及其它有关图表；

志略包括曲种、曲(书)目、音乐、表演、舞台美术、机构、演出场所、演出习俗、文物古迹、报刊专著、轶闻传说、谚语口诀及其它等，并以此顺序排列；

传记是为本地区曲艺活动中有成就、有影响的演员、音乐设计和伴奏人员、作家、教育家、理论家、活动家等人物立传。立传人物均按其主要从艺地区记述，以生年先后为序排列。凡本志所记时间下限以后去世者与尚在世者，均不在本志列传，其艺术活动及成就在有关部类中记载。

一、本志附录，撷收本地区与曲艺有关的政策、法令及其它的有关资料。

一、本志纪年，中华人民共和国成立前一律以朝代及其年号为先，夹注公元纪年；中华人民共和国成立后，用公元纪年。

一、本志志略部类中曲(书)目之排列，以其名称的笔画为序；传记部类人物排列以生年先后为序。

目　　录

综　　述



综　　述

浙江省，东临东海，南与福建接壤，西与江西、安徽毗连，北拥太湖与江苏交界，又与上海为邻。

浙江古属百越。春秋战国时，浙江境内大部分属越国，小部分属吴国，后属楚。秦统一中国后，浙江南部属闽中郡，其余大部属会稽郡。两汉时属扬州之会稽、丹阳两郡。三国时属吴之会稽、吴、临海三郡。两晋南北朝时期，几经变迁，分为吴兴、杭州、会稽、临海、东阳、永嘉、新安(部分地区属今安徽)等郡。唐代，郡改为州，浙江境内有湖州、杭州、睦州、越州、明州、婺州、衢州、台州、括州、温州等十州，属江南东道。唐乾元元年(758)，分江南东道为浙江西道和浙江东道，各设节度使。浙江原为钱塘江之别名，自此始作行政区域之名称。五代，浙江全属吴越国，定都杭州。北宋置两浙路，南宋又分为两浙西路和两浙东路。湖州、严州、嘉兴府、临安府属两浙西路，余皆属两浙东路。元末，置江浙等处行中书省，州、府改称路。元至正二十六年(1366)，朱元璋起兵东南，未立国即置浙江等处行中书省，浙江作为省称自此始。明洪武九年(1376)，改称浙江等处承宣布政使司，后变辖区为嘉兴、湖州、杭州、严州、绍兴、宁波、金华、台州、衢州、处州、温州等十一府。清循明制，辖境未变，版图稳定，但省下置四道，分辖十一府、一直隶厅(划宁波府之舟山置)、一州、一厅、七十五县。辛亥革命后，废府、州，存道、县，置钱塘、会稽、金华、瓯海四道，分辖七十五县。中华民国十六年(1927)，取消道，实行省、县两级制，浙江省会杭州市，辖七十七县。中华人民共和国成立(1949)后，实行省、地(市)、县三级制，省辖境未变，省内行政区划则常有变动。至1985年底，全省有杭州、嘉兴、湖州、宁波、绍兴、温州、金华、衢州等八个省辖市和台州、丽水、舟山三个地区，共六十六个县。其中有三个县级市，二十个县级市属区。全省面积为十万一千八百平方公里，人口为四千多万，占全国人口总数的百分之三点八五。其中，汉族人口占百分之九十九以上，主要少数民族为畲族，另有回、满、苗等族。省会杭州。

浙江地势西南高、东北低，以丘陵山地为主，平原甚少。因地处亚热带湿润季风区，全年雨量充沛，气温适中，四季分明，自然条件优越，物产富饶。

自古以来，浙江以盛产稻米、丝绸、盐、茶闻名。杭、嘉、湖平原和宁、绍平原，又素有“鱼米之乡，丝绸之府”之称。浙江自隋代开凿了京杭大运河后，南北交流通畅；从唐辟宁波、温州为海上贸易港口后，工商业的发展先于内地各省；北宋的杭州，繁华称为东南第一；尤其

是南宋定都临安后的一百四十多年间，杭州、浙江成了全国政治、经济、文化的中心。明、清两代，浙江的经济又有了进一步的发展。

浙江山川秀丽，名胜古迹甚多。久负盛名的山有会稽山、四明山、雁荡山、天台山、天目山等；在东海上有普陀山，为我国佛教四大名山古刹之一。浙江河流众多，自北至南有苕溪、钱塘江、曹娥江、甬江、灵江、瓯江、飞云江、鳌江八大水系。其中钱塘江(含上游的新安江、富春江)，由西南流向东北，经杭州湾入海，其潮汐为世界奇观。钱江观潮和杭州之西湖，乃天下胜景，名闻千载。

浙江，是华夏文化较早的发源地之一。早在十万年前，浙西已有"建德人"的生存活动。二十世纪三十年代在浙北发现的"良渚文化"、"马家浜文化"，以及1973年在余姚考古发现的"河姆渡新石器时代文化遗址"，均表明在四千至七千年前，浙江人已在种植稻谷、饲养家畜、建筑木屋、制陶琢玉、丝麻编织、竹木器物等方面，技艺达到了较高水平。尤其是出土的众多文物，证明浙江先民们早在这块土地上创造了不同于中原的独特文化，构成为浙江曲艺形成发展的特殊土壤。

浙江自远古至秦汉时期就有以说或唱来演绎故事的传统。民歌、民谣颇多，如《涂山歌》、《越人歌》、《采葛妇歌》、《木客吟》等。唐初，浙江杭州、宁波、天台、普陀等地，寺庙林立，聚众"讲经"盛行。诗人元稹为浙东观察使时，曾见有周季南、季崇及其妻刘采春从淮甸来绍兴行艺，他们"善弄陆参军，歌声彻云"。元稹观看他们的演出后，作有《赠采春》诗记述其印象与感受："新妆巧样画双蛾，幔裹恒州透额罗。正面偷轮光滑笏，缓行轻踏皱纹鞋。言词雅措风流足，举止低徊秀媚多。更有恼人肠断处，选词能唱望夫歌。"(范摅《云溪友议》卷九)刘采春之女周德华亦是"陆参军"艺人，曾在湖州一带演出。擅演"陆参军"的陆羽也长期在湖州定居。

宋代的浙江曲艺

北宋前的五代，烽火四起，遍地干戈，唯独当时称"吴越国"的浙江，保境安民，不事兵革。先有吴越国王钱镠向后梁朱温称臣，后是钱镠归宋，致使两浙九十余年无战事，百姓安居乐业，都城杭州日趋繁荣。北宋崇宁元年(1102)两浙人口达三百三十万人。社会安定，经济繁荣，文化发展，各种文艺门类繁多，尤以曲艺较为盛行，孟元老的《东京梦华录》中即载有临安、明州(宁波)的一些曲艺场所。

靖康之难，宋室南渡，四方之民，云集两浙，浙江人口猛增百余万。南宋绍兴八年(1138)定杭州为国都后，一跃成为全国政治、经济、文化的中心。此后历时一百四十多年，经济发达，商业繁盛，以歌舞、曲艺为主的娱乐表演十分盛行。灌园耐得翁著《都城纪胜》中

的“市井”和“瓦舍众伎”条详细记述了临安瓦舍及“路岐人”演出的各种伎艺情况。西湖老人著《繁胜录》中“瓦市”条内详细记载了瓦舍分布、演出艺人姓名等。吴自牧著《梦粱录》中“瓦舍”、“社会”、“妓乐”、“百戏伎艺”、“小说讲经史”等条，详细记述了南宋后期临安的民间伎艺。周密著《武林旧事》中“社会”、“瓦子勾栏”、“诸色伎艺人”等条，对乾道、淳熙以后至南宋末年临安民间说唱伎艺及著名艺人的记述尤为详尽。罗烨编撰《醉翁谈录》中《舌耕叙引》所包含的“小说引子”是当时“小说”在演出时的开场白；“小说开辟”论述了有关“说话”伎艺的经验，还列了一百零七种话本书目，并系统地总结了说书艺术的经验。洪迈著《夷坚志》中也有一些有关宋代曲艺活动的记载。

根据现存资料，南宋临安的曲艺品种繁多，曲艺活动兴盛。不仅有瓦子、勾栏、茶楼等众多的演唱场所，有庞大的演出队伍和一批名艺人，有自己的行会组织，有大量题材丰富的话本和曲目，有专门编撰曲目的“书会才人”从事写作和表演经验的总结；还有印刷曲本的“铺坊”。

当时的曲艺形式也十分繁多：有说的，有唱的；有以说为主，以唱诵为辅的；有以唱为主，间有说白的。在瓦舍中被称为“说话”的，就有小说、讲史、说经、说诨话等不同形式或类型。其中讲史书者，“讲说通鉴、汉唐历代书史文传，兴废争战之事”，都为长篇历史故事；小说除散说外，唱诵的韵文较多，且有银字笙等乐器伴奏，故又称“银字儿”，以说唱单篇故事为主。说经分为“演说佛经”和“说参请”两种。另有商谜，又称背商谜，是瓦舍中以猜谜形式进行的一种滑稽说笑伎艺。学乡谈、学像生，是带有口技性质的说唱技艺。说药，又称“乔卖药”，是以卖药或以药物为由的滑稽说笑。

以唱为主的，有唱赚、覆赚、诸宫调、陶真、合生、弹唱因缘、小唱、嘌唱、唱耍令、叫果子、唱京词、唱拨不断等名目。其中，唱赚（覆赚）是用同一宫调中若干支曲子组成一个“套数”的演唱形式，且分为“缠令”和“缠达”。到绍兴年间，唱赚又有新的发展，更加引人入胜。又有鼓子词，有官邸、士大夫宴饮场所及宫廷中流行。周密在《武林旧事》中述：淳熙十一年（1184）六月一日太上皇宋高宗在德寿宫中，有“后苑小厮儿三十人，打息气，唱道情”。这也是有关浙江道情演唱的最早记载。诸宫调在临安、会稽（绍兴）盛行。有《三国志》、《五代史》等历史题材的书目，也有《柳毅传书》等神怪题材的书目。其中《双渐苏卿》是南宋时临安诸宫调中的名作。陶真，是当时农民喜爱的一种曲艺形式。时有“唱涯词，只引子弟，听陶真尽是村人”之说。庆元元年（1195）十月，陆游《小舟游近村舍舟步归》云：“斜阳古柳赵家庄，负鼓盲翁正作场。死后是非谁管得？满村听说蔡中郎。”

南宋时期专业与业余曲艺艺人的队伍十分庞大，名家辈出。已知如小说有蔡和、李公佐等六十余人；演史（讲史）有乔万卷、许贡士等二十余人；说诨话有长啸和尚、彭道等近二十人；唱赚有濮四郎、扇李二郎等三十余人；小唱有萧婆婆、贺寿等九人；诸宫调有熊保保、高郎妇等近十人；弹唱因缘有童道、费道等十余人；耍令有大祸胎、李俊等二十余人；嘌唱

有施二娘、时佳等十余人；商谜有胡六郎、魏大林等十余人，此外，唱京词、学乡谈、装秀才、吟叫、合笙、唱拨不断等，均有知名艺人的记载。仅按《武林旧事》、《梦粱录》等古籍提的说唱艺人总数约在二百五十人以上。

当时，曲艺的演唱场所很多且类型多样。有勾栏、茶楼、酒馆、广场、街头等等。其中最重要的是建立在商贸市场——瓦舍中的勾栏。在勾栏中演唱各类曲艺听众集中，生意兴旺。临安（今杭州）一地城内外就有瓦舍二十余座，而且规模越来越大。勾栏更多，仅在临安北瓦中就设有勾栏十三座之多。其次是在茶楼酒肆中演唱。酒馆则以歌伎小唱为主。此外，还有一些"艺伎次者"的"路岐人"，不入勾栏，只在闹市宽阔处做场，谓之"打野呵"。

当时演出的曲目也非常丰富，题材多种多样。如：鼓子词《莲花词》（张抡撰）、《蔡中郎》、《刎颈鸳鸯会》；说经《佛说目连救母经》、《大唐三藏取经诗话》；讲史《复华篇》、《中兴名将传》、《汉书》、《大宋宣和遗事》等。特别是小说名目的留存最多，比较完整的话本，至少有四十种左右。还出现了知名艺人，以说唱自己独有的书目为特色。如王六大夫在咸淳年间"敷演《复华篇》及《中兴名将传》，听者纷纷"。

南宋临安还出现了曲艺艺人的行会组织，如遏云社（唱赚）、雄辩社（小说）、同文社（耍词）、律华社（吟叫）、像生叫声社（像生和叫声）等。这些"社"有的是专业的，有的则是业余的。

元代的浙江曲艺

元朝建立后，统治者实行了限制文艺活动的种种禁令，使南宋时极其繁荣的浙江曲艺，到元初便少有声息了。但从元人的有关记载中得知，宋代的讲史、诸宫调、陶真等曲艺形式，元代仍在浙江流传。尤其是"讲史"十分活跃，且颇有影响。诸暨人杨维桢在《东维子文集》卷六"送朱女士桂英演史序"中，记述了他在元至正丙午年春二月的某一天，在船上听女艺人朱桂英讲史书的情景及感受。提到朱是钱塘勾栏瓦肆中的"讲史"艺人。以说《三国》、《五代史》见长；陶宗仪在《南村辍耕录》卷二十七"胡仲彬聚众"条中记载："胡仲彬，乃杭州勾栏中说野史者，其妹亦能之。"元代杭州的书铺刊坊成套刻印的"平话"话本也在社会上十分流行。

到元末，南宋时一度风行的诸宫调开始衰落；而宋时的陶真仍在浙江流行。元末高则诚在《琵琶记》中提到了以二人对唱表演陶真的情形。演出方式为唱一句，和一句，一唱一和，以小鼓、小锣击节伴奏，唱词为七字句。

明代的浙江曲艺

明初，因连年战争，浙江的曲艺一度沉寂。从嘉靖年间开始，由于浙江丝织、造纸、青瓷等生产的发展，手工业作坊的普及，宁波、温州两地出现了海外贸易，工商业发达，经济日趋繁荣，社会安定，人民的文化生活逐渐丰富起来，浙江的曲艺又有了新的发展。

明代的一些文人对曲艺颇为关注，记载亦多。明人记述中提及浙江的曲艺有陶真、词话、弹词、平话、渔鼓（鱼鼓）等。

陶真到了明代依然盛行，特别是杭州，明人有关陶真的记述颇多。如田汝成《西湖游览志余》中载："杭州男女瞽者，多学琵琶，唱古今小说、平话，以觅衣食，谓之陶真。大抵说宋时事，盖汴京遗俗也。……陌头盲女无愁恨，能拨琵琶说赵家。其俗殆与杭无异。若红莲、柳翠、济颠、雷峰塔、双鱼扇坠等记，皆杭州异事，或近世所拟作也。"有关当时陶真的表演形式，明郎瑛《七修类稿》卷二十二"小说"条和周清源的《西湖二集》卷十七《刘伯温荐贤平浙入话》以及田艺衡的《留青日札》中，也都有具体的记叙。

明嘉靖年间，浙江还有词话在流传。徐渭的《徐文长佚稿》卷四《吕布宅诗序》中载："始村瞎子极俚小说，本《三国志》，与今《水浒传》一辙，为弹唱词话耳。"

在明代，文人记述弹词在浙江的活动也颇多，最早的文字记载是杭州人田汝成的《西湖游览志余·熙朝乐事》。书中记述杭州八月观潮时写道："其时优人百戏，击球、关朴、鱼鼓、弹词，声音鼎沸。"另外，在姜南的《蓉塘诗话》中也提道："世之瞽者，或男或女，有学弹琵琶，演说古今小说，以觅衣食。北京最多，京师特盛，南京、杭州亦有之。"长兴人臧懋循在《负苞堂文集》卷三"弹词小记"中亦提及弹词及《仙游》、《梦游》等弹词作品。嘉兴人沈德符在《野获编》中叙述了万历四年在北京发生的一桩案件，也提到有一个姓朱的"蓄二瞽妓，教以弹词"；明末，另一个吴兴人董说，在他的小说《西游补》中也写到了"拨琵琶季女弹词"。

明代，浙江的平话仍活跃在民间。在田汝成《西湖游览志余》有关陶真的记述中，就提到杭州男女盲艺人们，除了学琵琶弹唱古今小说外，也以平话谋生。所说内容，除了讲史外，已扩大了题材范围，有宋元的小说，还有当时流传的《济公》、《白娘子永镇雷峰塔》以及"皆杭州异事"的传奇故事。

明代，浙江文人根据艺人的说唱本整理改编成话本或故事集刊行的事，十分风行。如现存的明刊《钱塘渔隐济颠师语录》等，日本内阁文库中也有明隆庆己巳（1569）年的刻本，题为"仁和沈孟柈述"。又如洪楩编选的《清平山堂话本》为嘉靖年间刊行。另如明嘉靖九年（1530）杭州容与堂刊印、署名为"钱塘施耐庵的本，罗贯中编次"的百卷本《忠义水浒传》等。

另据零星文字记载，明代还有渔鼓（鱼鼓）、宣卷等也在浙江城乡流行。

清代的浙江曲艺

清初，随着社会安定、生产发展，文化也日趋发达。自乾隆始，浙江曲艺逐渐兴旺，南词演出有了记载，蒋士铨在《唱南词》中写道："三弦掩抑平湖调，先唱摊头与提要。高谈慷慨气相豪，细谏缠绵发忠孝。……君不见杭州仕女垂垂手，听词心动鸾凰偶。父母之命礼经传，婚姻私订南词有。"同治年间成书的《杭俗遗风》中也说："南词，说唱古今书籍，为七字句，坐中开口弹弦子，打横者佐以洋琴。"此类曲种当时在浙江还有杭州南词、越郡南词（绍兴平湖调）、四明南词（四明文书），以及在湖州、嘉兴地区同时流行的苏州弹词（南词）。

清代的南词名家和组织也不少。在杭州有鸡毛陈六等；绍兴有胡小二等人，宁波有崇德社、引风轩等行业组织。从业人员多达百余人。嘉庆以后，一些地方的南词改称"文书调"或"花调"。

南词的兴盛，推动了弹词的发展。乾隆年间袁枚在《随园诗话》中说："杭州宴会，俗尚盲女弹词。"其创作也十分繁荣，有"弹词万本将充栋"的说法，浙江的艺人和才女编写的曲本作品不少，有影响并流传下来的，有绍兴周殊士的《九松亭》、黄松筠的《双珠花》，嘉兴嘉禾主人的《八美图》、张鸿涛的《文武香球》，湖州孙德英的《金鱼缘》、郑贞华的《梦影缘》，桐乡周颖芳的《精忠传》等等，尤其是杭州才女陈端生创作，又由湖州梁德绳夫妇改编的《再生缘》成就最高，影响最大。

自乾隆、嘉庆后，各地出现了名称不一的曲种，它们"以小鼓拍板说唱于九衢三市"，且大多为"负鼓盲翁"。如温州、丽水、金华、衢州有各种鼓词，宁波、舟山有"唱新闻"，温州有温州花鼓等。

清道光以后，浙江的摊簧类曲种兴起。南词则转为分生、旦、净、丑脚色的坐唱，称为南词摊簧。其中有杭州摊簧、台州词调、衢州摊簧、温州弹词等曲种。咸丰、同治间，杭州建立了杭州摊簧组织"恒源集"，温州弹词在清初文人自娱的清乐会的基础上，发展成坐唱演出的弹词班；嘉庆二十一年（1816）台州词调艺人也成立了停云社；衢州于光绪二十六年（1900）后建立了庆余会，此后，又建立群乐会等摊簧班社。清同治、光绪年间，浙江兴起的花鼓小戏又称"串客"，民间俗称花鼓摊簧，在光绪有绍兴鹦哥班、嘉兴摊簧、湖州摊簧、余姚摊簧、宁波摊簧等在浙江农村广为流传。南词摊簧和花鼓摊簧的演出形式、曲目内容、唱腔结构、语言风格、演出场所、听众对象各有不同。另外，清代浙江还有不属摊簧但也是分脚色坐唱的杭州花调、绍兴词调等曲种流行。

清代，浙江的评话类曲种也广见于杭州、绍兴、宁波、台州、温州各地，呈现出一派繁盛

景象。清乾隆年间，黄模在《武林新年杂咏》诗中描绘当时杭州评话演出情形说："剑戟飒浮云，风云谈笑生。摇头类优孟，抵掌现英雄。委卷从教塞，书生孰最工？请看新报纸，早降幸诸公。"道光、咸丰时，艺人达二百多人。王春乔及谢万春、蔡永嘉、沈蒲包、王少璋、冯瑞华、艾凤春等都是当时誉满杭城的评话名家。清道光十九年(1839)杭州评话艺人王春乔发起组织了评话社，形成了长于语言说表的王(春乔)派和注重人物形象塑造的谢(万春)派。

清嘉庆、道光时期，浙东(宁波、绍兴)出现了宁波莲花文书、蛟川走书、绍兴莲花落、嵊县落地唱书及翁州走书等曲种。这些曲种在清末逐渐兴盛，艺人增多，并有了各自的行会组织。至咸丰、同治年间，一人用三跳板击节、另一人帮腔的"湖州三跳书"也逐步形成，并在浙北流传。

在浙江，道情流传至清代仍兴旺不衰。除杭嘉湖及宁、绍地区少有道情演出外，金华、温州、台州、衢州、丽水等地区都有道情的演出活动。各地流行的道情分别用各地方言演唱，曲调具有不同的地方特色。清代浙江各地的道情演唱者，以盲人居多，节目内容以公案传奇题材居多，并有较多的长篇书目。

清时，杭州、嘉兴、宁波、绍兴的宣卷班遍布城乡。每逢佛事，宣卷说唱十分兴盛。杭州、宁波、绍兴等地的经房、书局则大量刊印宣卷手抄本宝卷，寺庙内及城镇书铺，石印、木刻的宝卷更为畅销。

由口技发展形成的"隔壁戏"，清代盛行于杭州、绍兴各地。杭州已知就有五副班社，演出节目知有《旺响》、《打灶头》等十几个，专在喜庆堂会中演出。

俗曲唱词的编刻刊行在清末十分兴盛，如《时调小曲丛抄》为无名氏辑，浙江书局刻本；《偶存名调》为宁波沈氏辑，道光二十六年抄本；《天籁集》为郑旭旦辑，同治八年浙江书局刻本；《广天籁集》为山阴悟痴生辑，同治八年浙江书局刻本；《白雪新音》为杭州民间社编，北新书局出版。

中华民国时期的浙江曲艺

"辛亥革命"推翻了清王朝，建立了中华民国，但不久又出现军阀混战的割据局面，民不聊生；帝国主义列强又使中国沦为半封建、半殖民地的境遇。而浙江的曲艺活动则由农村向城市结集，促进了城市曲艺演出的繁荣。辛亥革命后，杭州湖滨新开的"大世界"游艺场、西湖共舞台等，都有南、北曲艺艺人亮相献艺。龙翔桥附近的"江北大世界"，是流散曲艺艺人的集散地。湖滨三大茶园(望湖楼、喜雨台、雅园)以及遍布杭州城乡的二百多家茶室、书场，更成了各曲种艺人献艺的场所。嘉兴的评弹书场、温州的鼓词场以及宁波、绍兴等城市的各种娱乐场所也相继兴起。

曲艺艺人在走向广阔市场的同时，艺术有了提高，生活有所改善。但不少人为了生存，迎合小市民口味，在表演时往往渗入一些低级、庸俗、淫秽、落后的内容；在学艺、传艺中，也产生了一些有碍于曲艺健康发展的行规陋习；甚至为了自身利益，不惜做出损人利己、保守自私的举动；个别艺人甚至在生活上腐化堕落。

民国时期，评话类曲种在浙江十分普及。盛行的杭州评话在民国年间名家辈出，流派纷呈。出现了号称“四柱一栋梁”的王椿镛、陈鉴春、童梓祥、戚芝麟及苏瀛州，形成了王椿镛、童梓祥和戚芝麟三大艺术流派。宁波、绍兴、兰溪的“评话”，温州的“讲书”，也深受听众的欢迎。嘉兴、湖州一带则苏州评话遍及水乡。

温州鼓词艺人集中到城区献艺后，盲艺人明显减少；唱腔曲调有所丰富。伴奏乐器也从单一的扁鼓发展到加入牛筋琴、拍板等，并不断改进。还出现了“叶岳生的文、管华山的神、郑声淦的琴、阮世池的音”等不同的表演风格与特点。

宁波的莲花文书来到城市后，将坐唱发展成走唱，创造了诸如赶路、摇船、梳头、开打等辅助说唱的动作表演形式，并发展衍变成为宁波走书和蛟川走书两种曲艺形式。舟山的翁州老调也演变成翁州走书。以“起平落”为音乐特色的嵊县落地唱书和绍兴莲花落，也由农村转向中、小城镇，从一个人的单档演出向双档、多档发展，从流动演出转向主要在茶楼书场演出。

南词在民国时期已经衰落，除四明南词、越郡南词（绍兴平湖调）仍维持原有的形式外，其余如杭州南词改称文书调、花调，又演变为杭州摊簧。台州词调也演化为分脚色演唱昆曲曲目。外来曲种苏州弹词，则在嘉兴、湖州一带城镇生根开花，深受浙北水乡群众的欢迎，并有不少浙江人拜师学艺，有的甚至成为一代名家。如嘉善人夏荷生擅说《描金凤》，创成“夏调”，有“描王”之誉。海宁硖石人李文彬、李伯康、李仲康父子创作、演唱的《杨乃武》，走红苏浙艺坛；菱湖人钱雁秋演唱的《西厢记》，在苏浙一带也颇有名气。

受“辛亥革命”及“五四”新文化运动的影响，新兴曲种也应运而生。如在杭州出现了小热昏、独脚戏等。

民国十五年(1926)洪如嵩增补的《杭俗遗风》中，对小热昏艺人杜宝林作了记载：“有人说笑话，唱东乡调，借此号召买主而卖糖者，其人混名小热昏，一时颇负盛名，杭人妇孺亦无不知有小热昏者，足见其魔力之大矣。”民国初至抗日战争前，小热昏获得很大发展。艺人在街头露天演唱的同时，有的进入盖世界等舞台献演。杜宝林外，其他名家各有所长，在与同行的竞争中处于上游，出现了“长篇唱不过丁友生”，“快板唱不过朱克勤”，“戏文唱不过赵文生”等说法。

独脚戏最早称为“滑稽”，也有人称“滑稽双簧”。民国十三年杭州人江笑笑与鲍乐乐搭档，使滑稽表演发展成双档对演，将笑话、滑稽穿插演出，初步形成独脚戏。当时，杭州的江笑笑和苏州的王无能、上海的刘春山齐名，号称“滑稽三大家”。

民国时期，浙江各地宣卷盛行。嘉善、海宁、绍兴、宁波等地以木鱼伴奏的“木鱼宣卷”和用丝弦伴奏的“丝弦宣卷”演出活跃。其中民国十二年杭州宣卷艺人还进入“西湖大世界”演唱。民国十三年1月，受扬剧影响，部分杭州宣卷艺人发起组织同乐社，辅以丝弦锣鼓，将曲本故事搬上舞台演出，称之为“化妆宣卷”，后演变为戏曲的“武林班”。同时，曲艺形式的“武林调”仍在杭州城乡继续演出。

浙江摊簧类曲艺如宁波摊簧、余姚摊簧、湖州摊簧、绍兴摊簧等，在民国时期，也顺应时代进入城市，形成了摊簧和摊簧戏曲并存的局面。

民国二十六年抗日战争爆发以后，日本侵略军占领了浙江的大片领土，人民流离失所，生活困顿，曲艺艺人也倍加艰难。但沦陷区的一些爱国曲艺艺人却还是演出了宣扬精忠报国的《岳传》、《杨家将》等书（曲）目，以古喻今，鼓舞抗日斗志。其中，杭州评话艺人林筱峰惨遭日寇残酷枪杀；杭州小热昏艺人朱克勤因街头演出表现淞沪抗日的《八·一三》曲目，也惨遭日寇杀害。

抗战期间，金华、温州等地的道情、鼓词、莲花、花鼓艺人和爱国人士先后编演了《倭子国》、《十送郎》、《王老太火葬日本兵》等曲目，宣传抗日，鼓舞民心。在浙东四明山区和浙南，以及苏浙皖抗日根据地的浙西北地区，以抗日为内容的曲艺活动也十分兴盛。

抗日战争胜利后，国民党发动内战，相当一部分曲艺艺人投入了反内战、反迫害、反饥饿的斗争。对出现在杭州国民党杀害进步学生的“于子三事件”，曲艺艺人在说书中进行插评。特别是民国三十六年春杭州发生了轰动全国的打米店风潮，当晚小热昏艺人俞笑飞就在众安桥闹市处敲起小锣，唱起了《十骂米蛀虫》。

在中国共产党领导下的浙南、浙东革命根据地，当时开展有蓬勃的曲艺宣传活动。民国三十四年在浙东成立了鲁迅学院，下设曲艺班，对艺人进行培训；社教队下还专设民间艺人组，为宣传反内战，反蒋反霸，鼓舞军民斗志，编写了不少短篇新曲目，如《延安好》、《劝郎当兵歌》，以及歌颂四明山根据地女共产党员李敏壮烈牺牲的宁波走书（犁铧文书）《义薄云天》等等。解放战争胜利前夕，四明山根据地军民还编唱了《迎大军》等曲目，喜迎解放。

民国三十八年春，中国人民解放军渡江南下。5月26日，杭州市军管会就邀请戏剧、曲艺界人士召开座谈会，商讨“戏改”工作；7月间，温州市军管会将流散曲艺艺人组织起来，成立了民间鼓词协会、说书协会、民间曲艺协会；湖州军管会也在7月间将曲艺艺人组织起来，成立了同乐社。与此同时，浙江各地文化主管部门对曲艺艺人也采取了加强领导和管理的措施。

中华人民共和国成立以来的浙江曲艺

中华人民共和国成立后的最初十七年，中国共产党领导全国各族人民胜利地完成了过渡时期的总任务，在社会主义革命和建设方面取得了惊人的成就，也为曲艺的发展创造了良好的环境和条件。

为了提高曲艺艺人的思想觉悟和演出水平，浙江各地政府首先开办了形式多样的学习班。1949年开办曲艺艺人学习班的有杭州、湖州、宁波、温州及鄞县、义乌、平湖、瑞安等市、县；1950年后，办班更为普遍。全省凡有曲艺艺人活动的地方，几乎年年开办。据浙江省文化局1952年9月统计，三年来全省举办了一百三十多个艺人学习班，先后有七千多戏曲、曲艺艺人参加学习。内容除形势教育外，较多的是学习毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》，"百花齐放，推陈出新"文艺方针和关于曲艺改革的政策。杭州、宁波、温州等地还专门请人就神话与迷信、爱情与色情、精华与糟粕等问题以及中国简史等，向艺人作讲解。通过学习，提高了曲艺艺人的思想觉悟，主动停演了一批内容不健康的旧书(曲)目。据不完全统计，1953年初，明令禁演与艺人自动停演的曲艺旧书目就有百部之多。自1949年起至1958年，各地先后成立曲艺协会后，曲艺艺人的学习均列入协会的工作计划，曲艺团、队订有学习制度，不但每次集中时要安排学习，还不时抽调演员赴农村锻炼、体验生活或参加中心工作，其中规模最大、时间最长的一次学习活动是1964年开展的农村社会主义教育运动，全省几乎所有的曲艺团(队)的演员均中断了书场演出而分期分批地参加。有的在农村十天半月，有的则长达三个月、半年。1964年冬，《浙江日报》为德清县曲艺演员参加社教运动一事，发表了题为《德清艺人下乡的启示》的社论，号召全省艺人向德清曲艺艺人学习。

为进一步加强对曲艺工作的领导，1956年，浙江省文化局、公安局、民政局等五个部门联合下发了《浙江省曲艺艺人登记管理办法》，在全省范围内对曲艺艺人和曲艺演唱场所进行登记。通过登记，初步摸清了当时浙江曲艺的基本状况。据1956年底统计，全省四十六个市、县经审查合格的专业曲艺艺人为二千八百零八人；经登记审查核准的常年营业性曲艺演出场所九十四家。还摸清了中华人民共和国成立后浙江流行的拥有专业艺人的曲种，已知有苏州评话、杭州评话、宁波评话、温州讲书、杭州评词、杭州武林调、杭州摊簧、小热昏、独脚戏、隔壁戏、绍兴平湖调、绍兴莲花落、绍兴摊簧、绍兴词调、嵊县落地唱书、四明南词、宁波走书、蛟川走书、唱新闻、雀咚咚、翁州走书、平湖钹子书、苏州弹词、湖州三跳、湖州琴书、台州词调、金华道情、义乌道情、东阳道情以及温州道情、丽水道情、苍南渔鼓、义乌花鼓、温州鼓词、丽水鼓词、缙云鼓词、永康鼓词、温州莲花、唱龙船、平阳卖技等四十六个。在登记中，有些曲种虽有活动但无专业艺人，如宁波的采茶篮就未予登记；各地的

宣卷和海宁、海盐的骚子书、平湖的太保书等曲种，虽有演唱人员，但因其演唱通常是和宗教活动结合进行的，也未参加登记；有些曲种如温州弹词、丽水弹唱、嘉兴摊簧以及兰溪摊簧等，只有业余演唱而无专业艺人，虽参加登记也未发登记证。

为了健全和统一曲艺组织，在各地政府的领导和支持下，浙江省有关方面把一向分散从艺的曲艺艺人有史以来第一次在全省范围内组织起来。1958 年 7 月，浙江省曲艺工作者协会正式成立。到 1960 年初，全省先后建立了市、县曲艺协会三十六个。在省、地（市）、县各级曲艺协会的领导下，曲艺艺人在学习、思想、文化、业务以及新书（曲）目的创作表演和传统书（曲）目的记录、整理与艺术交流等方面，都做出了显著成绩。从 1958 年开始，有条件的市、县，还先后建立了曲艺团、队二十四个。这些团队中，有单一曲种的评弹团、鼓词队、走书队；也有几个曲种联合组成的团、队。其活动方式，仍保留分散演出的特点；体制大多为自负盈亏的集体所有制；工资制度贯彻按劳分配、多劳多得的原则，采取固定工资加奖励的办法，少数采取“拆账”和分成上交，还普遍建立了劳保福利制度。从而有力地贯彻了中国共产党的文艺方针、政策，改善了演员的工作和生活条件，发展了曲艺事业。

中华人民共和国成立之初的十七年，浙江的曲艺创作空前繁荣。编演新曲目成为普遍现象，艺人参与编写新曲目的日渐增多。在创作状况上，二十世纪五十年代的曲目以及时配合中心任务较多，曲目以歌颂新人新事的开篇、短篇为多。如独脚戏《想一想》、金华的道情《虞小玉》、温州鼓词《不靠天》、宁波走书《朱德能创造防护罩》、小热昏《比媳妇》等，在社会上都颇有影响。义乌县曲艺协会在为宣传“农业发展纲要四十条”和“社会主义总路线”，曾先后组织四十多个盲艺人，编写五十多个新曲目，走遍全县乡村演出，听众达一百五十万，为全县总人口的四倍。县曲协主席叶英美因成绩显著，被誉为“全国农村宣传战线上的一面红旗”。1959 年初，浙江省文化局组织杭州曲艺界演员在舟山蚂蚁岛生活了两个月，创作了杭州武林调《多余姑娘》、《姑娘闹海》，小热昏《斩缆记》等作品，上演后成为杭州曲艺队的保留曲目。1959 年浙江省曲艺队成立后，曾两次组织演员去山区、平原、工厂、渔村体验生活，创作了苏州评话《闯海》、《壮志雄心》，苏州弹词《燕窝飞出金凤凰》、《东海女英雄》、《英雄父子》等新曲（书）目。金华的道情演员叶英美和小热昏演员安忠文因编演新曲目成绩斐然而评为 1959 年度全国先进工作者，并出席全国文教战线群英会。曲本创作尤其活跃，仅 1959 年内在《东海》、《俱乐部》等省级文艺刊物上发表的曲艺曲本达三百十二件之多。同年，浙江省曲艺工作者协会编辑曲艺作品选集十三册，由东海文艺出版社出版。《浙江日报》、《杭州日报》以及浙江人民出版社自 1962 年至 1963 年间先后发表、出版了三十八个曲艺作品。1960 年起，浙江省文化局集中力量抓曲艺创作。1963 年春，曾组织了一批曲艺作者和演员合作，举办了以编写长篇书目为主的曲艺创作会，为时三月，创作、改编、演出了长篇苏州弹词《李双双》、苏州评话《敌后武工队》、温州鼓词《海英》，以及宁波评话《甬城风雷》等一批艺术质量较好的长篇书目。据 1964 年 11 月的统计，有六十余部新编

长篇书目在各地上演。一些曲种如苏州弹词等的新创作还得到了党和国家领导人周恩来、陈云等的具体指导。与此同时，群众性的业余曲艺创作也空前活跃。

传统曲艺的搜集和整理工作，在当时也取得了显著成绩。发掘、记录了大量的传统书（曲）目的曲本，对各地的古老曲种进行了抢救和扶植。杭州市开办了杭州摊簧培训班，吸收学员十多人，并由老艺人传艺，记录和刻印了所有杭摊的曲谱和传统书目；绍兴为了不使绍兴平湖调这一曲种消亡，文化部门招收了学员六人，开班培训，由老艺人传授技艺，并记录、刻印了所有绍兴平湖调音乐曲谱和传统书目；温州也举办了温州弹词短训班，使早已绝响的温州弹词有了新一代传人。自1960年开始，全省发动并鼓励艺人口述、记录传统曲本。到1966年止，各地记录的传统曲本和收集的手抄本，有八千万字之多。

为了促进艺术交流，提高艺术质量，在中华人民共和国成立之初的十七年间，浙江省、地、市、县不时举行曲艺会演等活动。其中1958年至1964年间，浙江省文化局举办的全省性曲艺会演、会书共五次。其中，浙江省首届曲艺会演于1958年6月下旬在杭州举行，二百多人代表二十七个曲种七十九个书（曲）目参加了演出；浙江省文化局于1959年4月29日至5月5日在杭州举办了浙江省音乐、舞蹈、曲艺、木偶戏会演；“浙江省弹词会书”于1962年8月在宁波举行；1964年夏在杭州举行的“浙江省苏州评弹现代书会书暨评弹工作会议”，有浙江省曲艺队和杭州、嘉兴、嘉善、海宁、海盐、湖州、德清、桐乡等九个评弹团、队的一百零八人参加；1964年11月16日至12月11日在杭州举行的“浙江省戏曲现代剧、曲艺现代书观摩演出大会”，有八个曲种、十一个曲艺团、队演出了十八个新书（曲）目。这些大规模的曲艺艺术交流活动，极大地推动和促进了浙江曲艺事业的改革、发展和繁荣。

在提高思想、文化、艺术素质的同时，当时浙江的曲艺工作者还自觉地对本曲种及其艺术进行革新。如对金华道情、温州莲花、宁波走书、温州鼓词等在唱腔旋律和音乐节奏方面加以改进，增强了表现力和感染力。温州鼓词则自二十世纪五十年代起，分别吸收越剧、京剧、民歌等方面的音乐养料，出现了阮（世池）、丁（凌生）、陈（志雄）、方（克多）“四大词师”，产生了新的流派。温州鼓词对所用的伴奏乐器牛筋琴和高音扁鼓、绍兴莲花落和宁波走书对四胡等特色乐器进行了改进。温州鼓词、四明南词、绍兴平湖调、宁波走书、杭州摊簧、杭州评话、杭州评词、独脚戏等曲种，以往极少有女演员参加，自二十世纪五十年代初开始有了女演员。其中宁波走书、蛟川走书、温州鼓词的女演员最多。

对本省曲艺的史论研究在这一时期也有开展，对浙江曲种发展史的调查研究较为深入。如对温州鼓词、杭州摊簧、四明南词、绍兴平湖调等曲种的历史沿革、兴衰情况及现状进行了较为详细的调查。从二十世纪六十年代开始，还结合实际陆续就曲艺如何编演新书（曲）目、如何提高艺术质量、如何整理传统书（曲）目、如何进行艺术革新等问题进行了深入的探讨。胡士莹、刘操南等学者的专门研究，成果丰硕。

中华人民共和国成立之初的十七年中，浙江的曲艺工作也有不少失误、偏差和教训。由于受“左”的影响，有些创作、演出违背了艺术规律，不恰当地强调曲艺为政治服务，忽视传统，扩大了禁演、停演传统曲（书）目的范围，并在艺术上忽视了创作风格的多样性，出现了不少图解政策和标语口号性的节目，带来了消极的影响。

1966年5月“文化大革命”开始后，浙江的曲艺事业横遭摧残：所有曲艺演员一律停止演出；所有曲艺团、队被迫停止活动，或被强令解散；浙江曲艺队虽未被明令撤消，但名存实亡，中年以上的演员挨批斗，少数青年演员并入浙江歌舞团演出“样板戏”；所有的曲艺协会被撤消；一千多专业曲艺演员除少数青年演员被分配在市、县毛泽东思想文艺宣传队外，绝大多数演员被迫转业改行，有的下放到商店、工厂，有的被遣返回乡；全省所有书场和曲艺场所被强行关闭；特别是一些著名的曲艺演员挨批斗、受折磨，如浙江省曲艺工作者协会主席、小热昏演员俞笑飞惨遭毒打致死；湖州市评话演员许云天不堪受辱投井身亡。有的演员长期生活无着、贫病交加、度日艰难。更为痛心的是，在“文化大革命”开始时的“破四旧”中，烧毁了全省各地几乎所有的曲艺史料。其中仅杭州市曲艺团和杭州市曲艺工作者协会被烧毁的由老艺人口述记录的长篇书目脚本，以及艺人珍藏的手抄本和曲艺史料，就有五六千万字之多。

但浙江不少曲艺工作者仍以各种方式在“文化大革命”期间坚守艺术活动。1971年春，浙江曲艺队的几位苏州弹词演员通过去农村深入生活，创作、演出了短篇苏州弹词《飞雪迎春》，在社会上引起了强烈反响；通过举办“浙江省评弹改革学习班”，吸收了嘉兴、湖州地区一批青年苏州弹词演员，保存了曲艺队伍。自1971年起到1976年间，浙江曲艺队创作、改编了一大批新书目，有短篇苏州弹词《海屏》、《情深如海》、《新来的女队长》，中篇苏州弹词《叱咤风云》、《战斗的堡垒》以及苏州弹词开篇《一粒米》、《三月江南好风光》、《乘风破浪》等。其中《一粒米》、《三月江南好风光》等曲目流传较广，深受上海等地听众的欢迎。各地、市仅存的曲艺团队也以各种方式继续演出，如温州一些鼓词艺人在偏僻的山村坚持为农民唱鼓词；绍兴的业余曲艺演员大胆地用绍兴莲花落说唱新曲目；全省范围内以说新故事为主的业余曲艺活动也比较活跃。

“文化大革命”结束后，浙江的曲艺组织和演出开始恢复。1977年5月，爱好苏州评弹的中央领导人陈云来到杭州，得知深受群众喜爱的苏州评弹遭到“四人帮”的严重破坏后，亲自作了调查，并提议于6月15日在杭州召开了江浙沪两省一市“评弹座谈会”。会上陈云发表了《对当前评弹工作的几点意见》，并在会后印发了《评弹座谈会纪要》，对苏州评弹的恢复和发展起了重要的作用。特别在中国共产党十一届三中全会后，浙江曲艺的发展步伐逐步加快。从1979年上半年开始，全省被解散的二十六个曲艺团、队先后恢复和重建；被改行转业的曲艺演员陆续归队；被关闭的书场也重新开张；被禁锢的传统书（曲）目重新上演。浙江省曲艺工作者协会也在1979年3月恢复活动，各地市、县曲协也先后恢复或重

建。全民所有制的浙江曲艺队自恢复演出后，陆续吸收了十多位中青年演员，还调入了三位曲本作者专门从事曲本写作。1979年，浙江省文化局将浙江曲艺队更名为浙江曲艺团，同时吸收了相声演员。1980年6月召开了浙江省曲艺工作者第二次代表大会。浙江的曲艺事业出现了健康发展的局面。

此一时期，浙江的曲艺场所不断增加，设备也有所更新。1977年后，杭州、嘉兴、湖州三地的苏州评弹书场最先恢复营业，接着杭州的茶楼书场、温州的词场、宁波的书场、曲艺场也陆续开张。各级文化主管部门还拨款兴建和改建了一批书场，如兴建了硖石书场、桐乡梧桐书场，改建了杭州大华书场、嘉兴书场、绍兴五星书场、宁波红宝书场等。嘉兴书场自1984年起，在经营管理上进行改革，做出了显著成绩，被评为全国先进书场。

此时的曲本创作也日趋活跃。自1977年起，每年举办曲艺创作会、作品加工会。中国曲艺家协会浙江分会还成立了创作委员会，对曲艺创作进行规划和指导。1978年、1981年、1984年先后三次在莫干山举行苏州评弹作品加工会；1982年组织苏州评弹、温州鼓词、绍兴莲花落、杭州评话四个曲种的部分演员和作者在温州召开中、长篇书目创作会等。创作、改编了中篇苏州弹词《新琵琶行》、《黄泉碧落》、《冤家夫妻》、《桃井案》、《美女蛇》、《咸亨酒店》、《爆炸之迷》等。1985年在新安江召开的长篇书目加工会，创作、改编了一批颇有影响的长篇，丰富了曲艺书目，其中有些作品还在省和全国曲艺会演中获奖。其中的中篇苏州弹词《新琵琶行》、《冤家夫妻》等；长篇苏州弹词《董小宛》、《白罗山》、《智斩安德海》，以及杭州评话《海瑞》、温州鼓词《王十朋》、绍兴莲花落《闹稽山》等，成为书场中久演不衰的保留书目。

1981年起，浙江省艺术研究所和中国曲艺家协会浙江分会联合创办了不定期的《浙江曲艺丛刊》（内刊），刊载全省创作、改编、整理的中、长篇书目的曲本。至1984年底共编辑、出版了四期，约一百多万字，为演员和作者提供了展示交流的园地。从二十世纪七十年代末开始，浙江省文化厅还对各曲种有代表性的传统书（曲）目组织了抢救工作，仅杭州一地就记录了杭州评话老艺人郭君明、陈俊芳、茅赛云、蒋有霖、鲍瀛州、朱云龙、李宝渊等人的看家书目《杨家将》、《三国》、《水浒》、《英烈传》、《海公案》、《周侗传》等的长篇脚本。

从1978年开始，浙江省文化局、中国曲艺工作者协会浙江分会和各地文化主管部门，几乎年年都组织各曲种的演员和书目参加各级曲艺会演。据统计，1977—1985年间，各地区和市举办的曲艺会演有二十二次之多。其中有湖州、嘉兴两地的苏州评弹会书，宁波的浙东走书会演，绍兴莲花落的选拔演出，杭州评话老艺人参加的“千岁书会”，温州的曲艺大会唱等。1984年，在杭州举办了有全省十个评弹团队参加的浙江省苏州评弹会书，是为中华人民共和国成立以来浙江省苏州评弹界规模最大的一次艺术交流活动。会演评出了十五个优秀书（曲）目，获奖演员达三十九人之多。浙江曲艺团和杭、嘉、湖地区的部分苏州评弹演员此间还参加了跨省、市的四次江、浙、沪苏州评弹会书。杭州市的部分苏州评话演

员参加了在杭州举行的“扬州、苏州、杭州评话名家交流演出”。尤其是文化部1982年在苏州举行的“全国曲艺优秀节目(南方片)观摩演出”中,浙江省参加了六个节目,全部获奖。其中获得创作、作曲、表演一等奖的有绍兴莲花落《回娘家》、温州鼓词《智闯龙潭桥》等。会演后,《回娘家》还应邀赴西北、西南十一个省(区)演出,演员胡兆海备受听众的欢迎。通过各种会演会书,绍兴莲花落、温州鼓词、金华道情、杭州小热昏等曲种也涌现了翁仁康、倪齐全、叶海琴、叶英盛、周志华、徐筱安等一批曲艺新人。

浙江的曲艺理论研究工作在这一时期也有了较大的发展。浙江省艺术研究所内的曲艺组,专门从事曲艺创作和曲艺理论研究;中国曲艺家协会浙江分会和各地曲协还专门召开了部分曲种的艺术研讨会达二三十次之多。其中影响较大的有1980年7月与苏州评弹研究会联合召开的莫干山年会;1983、1984年召开的两次苏州评弹现代书创作座谈会;1983年在天台召开的宁波走书艺术革新座谈会;以及在绍兴举办的绍兴莲花落艺术研讨会等。中国曲艺家协会浙江分会编印的《浙江曲艺》(内刊)还增辟栏目,为曲艺理论研究提供园地,自1980年至1985年共发表曲艺理论和评介文章百余篇。沈祖安、顾锡东、施振眉、蒋希均、罗萍、叶大兵、刘操南、杨子华等,是此时期较为活跃的曲艺理论工作者。杭州市曲艺工作者协会还内部刊印了五辑《杭州曲艺评论集》。其他各地还分别编写有温州鼓词、绍兴莲花落、海盐文书、平湖钹子书等曲种的研究论著。

浙江省专业曲艺活动的兴盛,带动了群众性业余曲艺创作和演出的繁荣。自二十世纪七十年代末开始,杭州、温州、绍兴、宁波、丽水、金华等市(地)每年都有业余曲艺会演和比赛。如杭州市在1985年夏举办的“首届群众曲艺大奖赛”;同年绍兴举办的“绍兴莲花落选拔赛”。讲故事的创作和演出也遍及城乡,不但创作、演出了如《不平静的山村》、《新来的女队长》等节目,还涌现了吴文昶、韩贯中、丁金焕等一批“故事大王”。1978年后,浙江省成立了故事研究会,吴文昶、赵和松、徐士龙还出版了故事专辑。

但随着改革开放的深入,曲艺发展在新的历史时期又遇到了不少的问题和困难;许多曲种后继乏人,专业曲艺队伍逐渐萎缩;曲艺演出场所因经营亏损日趋减少;一些古老曲种开始衰落,有的甚至濒临消亡;曲艺曲(书)目的创作和表演跟不上时代步伐,曲艺在浙江的发展面临新的挑战。

浙江省曲种分布图


湖州
湖州琴书 陶真
湖州摊簧 湖州三跳 湖州评话
苏州弹词 苏州评话 杭州摊簧
绍兴摊簧 嵊县落地唱书 武林调
隔壁戏 独脚戏 讲故事 小热昏
海宁摊簧 相声
嘉兴
平湖钹子书
海宁摊簧 平湖太保书
嘉普宣卷 海盐妙音宝卷 嘉兴摊簧
苏州弹词 苏州评话 杭州摊簧
湖州琴书 湖州摊簧 海盐文书
小热昏 绍兴摊簧 武林调
隔壁戏 独脚戏 相声 讲故事
杭州
鼓子词 诸宫调 武林调 弹词
独脚戏 讲故事 苏州弹词 苏州评话
杭州南词 杭州宣卷 杭州摊簧
杭州评词 山东快书 隔壁戏
杭州花调 杭州评话 唱赚
绍兴莲花落 说话 小热昏
绍兴摊簧 道情 陶真 涯词
相声 湖州摊簧
绍兴
绍兴平湖调 绍兴词调
嵊县落地唱书 讲故事
绍兴莲花落 绍兴宣卷 陶真
绍兴评话 绍兴摊簧 苏州弹词
苏州评话 杭州评词 宁波摊簧 相声
宁波走书 杭州评话 隔壁戏
独脚戏 恰咚咚
宁波
宁波摊簧 恰咚咚
宁波走书 讲故事
四明宣卷 宁波评话
苏州弹词 苏州评话 独脚戏
翁州走书 嵊县落地唱书
绍兴莲花落 唱新闻
小热昏 相声
蛟川走书
采茶篮 余姚摊簧
四明南词
舟山
翁州走书 山东快书
苏州评话 苏州弹词
四明南词 唱新闻
宁波走书
蛟川走书
宁波评话 相声
讲故事
金华
金华道情 兰溪摊簧 永康鼓词
义乌花鼓 兰溪评话 杭州评话 相声
遂昌道情 琴锣说唱 铜钱棍 独脚戏
小热昏 隔壁戏
讲故事
台州
天台宝卷 台州词调 相声
台州莲花 台州词调 相声
台州道情 台州摊簧 莲子行
温岭渔尺 苍南渔鼓 温州莲花
宁波走书 嵊县落地唱书
道士调 讲故事 温州鼓词
衢州
衢州评话 金华道情
兰溪摊簧 隔壁戏
遂昌道情
相声
讲故事
丽水
丽水鼓词 遂昌摊簧 松阳道情 讲古
处州花鼓 处州莲花 遂昌道情 相声
兰溪摊簧 永康鼓词 金华道情
丽水弹唱 琴锣说唱
畲客歌 讲故事
温州莲花
温州鼓词
温州
苍南渔鼓
温州鼓词 陶真
温州道情
温州莲花 温州弹词
平阳实技唱龙船
温州讲书 打哕儿 相声
温州花鼓 讲故事
参龙

大 事 年 表

南 宋

建炎三年(1129)

曾在汴京(今开封)演出讲史、小说、说经、合生、诸宫调、唱赚、小唱等的艺人,大批逃亡至临安(今杭州)。

绍兴三十二年(1162)

讲史女艺人张小娘子、宋小娘子、陈小娘子,小说女艺人史惠英,说经女尼陆妙静、陆妙慧等人,先后在临安德寿宫为宋高宗演出。

乾道三年(1167)

三月十一日,宋高宗至后苑看花,其中安排有嘌唱、鼓板等曲艺演出。

乾道六年(1170)

冬,有艺人在临安嘉会门外茶店中说《汉书》。

淳熙三年(1176)

艺人申正德、小刘婉容、王喜等先后在临安皇宫演唱赚词,并有善于表演说话的内侍纲,为宋高宗讲说邵青起义。

淳熙八年(1181)

正月初一,小说艺人孙奇等为宋高宗演出。

淳熙十一年(1184)

六月初一,有三十个艺人在临安(今杭州)德寿宫打息气唱道情。宋高宗称:"此是张伦所撰鼓子词。"

淳熙十四年(1187)

在教坊擅演嘌唱、唱赚的施二娘、时春春等十四个曲艺艺人被官府拨入瓦舍勾栏。

绍熙四年(1193)

诗人陆游作《春社》诗,提及绍兴的"优场"(演出场所),以及参军戏演出。

绍熙五年(1194)

曾作有多种诸宫调唱词的鄞县人史浩去世。

绍熙年间(1190—1194)

杭州文人商道(字正臣)将张五牛所作诸宫调《双渐小卿》加以改编并交由艺人演出。

庆元元年(1195)

诗人陆游作《小舟游近村舍舟步归》诗,描述绍兴农村负鼓盲艺人说唱蔡伯喈的故事情形。

嘉泰二年(1202)

杭州诸宫调女艺人洪惠英在绍兴为会稽太守洪迈演唱诸宫调,及自作小曲《减字木兰花》。

嘉泰四年(1204)

皇宫内宴中,伶人王公瑾以"弄参军"讽刺佞臣平原公。

宝庆年间(1225—1227)

在相府宴席中,弄参军艺人扮作士人饥讽丞相史弥远"满朝朱紫贵,尽是四明人"。

端平二年(1235)

灌圃耐得翁《都城纪胜》刊行,其中记述了大量当时曲艺活动的资料。

嘉熙四年(1240)

杭州书会才人李霜涯作谑词讽刺官府,遭到迫害,被迫逃亡。

宝佑一年(1253)**左右**

西湖老人撰写的《繁胜录》刊行。书中记载了当时杭州等地的曲艺艺人在瓦舍勾栏的演出情况。

景定五年(1264)

侍郎徐复警诫乐部,不得以经语作为曲艺演出的讽刺内容。

咸淳年间(1265—1274)

王六大夫演出《福华编》、《中兴名将传》等讲史书目,听者纷纷。

德祐元年(1275)

吴自牧撰《梦粱录》。其中记载有大量当时的杭州曲艺演出情况。

元

至元年间

湖州人周密撰成《武林旧事》,其中记载了临安(今杭州)大量与曲艺相关的内容。

大德二年(1298)

《武林旧事》作者周密去世。

延祐六年(1319)

八月,江淮江浙行省呈报禁止聚众唱词、赛社。

天历二年(1329)

正月,杭州金仁杰作小说《秦太师东窗事犯》。

至正三年(1343)

二月,杭州讲史女艺人朱桂英,在船中为杨维桢等名流演出了《大宋宣和遗事》、《东窗事犯》等。

至正十四年(1354)

七月,杭州勾栏中的讲史艺人胡仲彬被人以聚众谋反罪告发,三百六十余人遭株连被杀。

明

嘉靖二十六年(1547)

十一月,杭州盲艺人演出陶真曲目《红莲》、《柳翠》、《济颠》、《雷峰塔》、《双鱼扇坠》等。

嘉靖三十九年(1560)

"宣卷"始知在吴兴等地流行。

嘉靖四十五年(1566)

小说家吴承恩在杭州瓦舍听说话人演出《唐三藏取经诗话》。

嘉靖年间(1522—1566)

从王承叔作《苕川席上戏赠晋陵朱说书》诗中,知此时湖州盛行平话演出。

万历四十八年(1620)

吸收了杭州诸多讲史、小说内容,而由杭州容与堂刊行的钱塘施耐庵刻本、罗贯中编次的百回《忠义水浒传》问世。

崇祯七年(1634)

八月(闰)中秋夜,文人张岱在绍兴蕺山举行盛大曲会,有七百余人参加。

十月,张岱与调腔女艺人朱楚生乘画舫游西湖,在船上杨与民用北调说演《金瓶梅》。

崇祯年间(1628—1644)

扬州说书艺人柳敬亭来杭州、绍兴等地演出。

清

康熙九年(1670)

湖州南浔人陈忱撰写的《续二十一史弹词》刊行。

乾隆三十五年(1770)

三月,陈端生在西湖勾山樵舍写成长篇拟弹词作品《再生缘》前十六卷。

乾隆四十九年(1784)

冬,陈端生续成《再生缘》第十七卷。

乾嘉年间(1736—1820)

秀才胡嗣源在绍兴演唱绍兴平湖调。

期间,温州鼓词艺人白门松、阿光儿在瑞安演出《陈十四》。

嘉庆九年(1804)

杭州南词《占花魁》中的《醉归》、《独占》等曲词,被收入当年成书的《白雪遗音》。

嘉庆十年(1805)

丽水艺人在处州上元灯社演出丽水鼓词《陈十四》。

道光元年(1821)

德清人许宗彦与妻梁德绳续完陈端生的拟弹词作品《再生缘》,并刊刻问世。

道光五年(1825)

钱泳《履园丛话》刊行,内载浙江城乡所演出的摊簧《荆钗》、《琵琶》曲本。

道光十三年(1833)

杭州玛瑙经房刊行《刘香女宝卷》、《香山宝卷》、《目连宝卷》等。

道光十九年(1839)

杭州评话艺人王春乔发起成立杭州评话社。

道光二十三年(1843)

郑贞华在杭州写成拟弹词作品《梦影缘》。

咸丰年间(1851—1861)

杭州宝善堂刊行《白蛇传》、《珍珠塔》前后传及《笔生花》、《天雨花》、《凤双飞》等曲本。

同治二年(1863)

杭州人范祖述所著《杭俗遗风》刊行,其中内容述及杭州此前的曲艺演出活动。

同治十一年(1872)

方鼎的《温州竹枝词》刊行,其中记述了不少温州鼓词的演出情况。

同治十三年(1874)

台州道情艺人编唱《闹粮歌》,叙述了当时民众的抗粮事件。

本年,绍兴邵立升刊印《育王宝卷》(又名《柏郎公宝卷》)。

光绪三年(1877)

山阴(今绍兴)黄子贞根据戏曲剧本《双珠球》改编并刊行了《新刻绣像双珠球全传》曲本。

本年,杭州玛瑙经房刊行《秀女宝卷》。

光绪十年(1884)

杭州玛瑙经房刊印《兰英宝卷》。

光绪十三年(1887)

杭州景文斋刊印《雷峰塔宝卷》(又名《白蛇宝卷》)。

光绪十五年(1889)

德清人俞樾根据石玉昆的《三侠五义》改写成《七侠五义》话本。

本年,嵊县落地唱书艺人金芝堂在余杭学习湖州三跳曲调,后吸收发展为落地唱书的〔呤哦调〕。

光绪十六年(1890)

杭州景文斋刊行《珍珠塔宝卷》。

光绪十七年(1891)

一盲艺人在瑞安第二巷演唱鼓词《陈十四》,台下听者不下千人。

本年,学库山房刊出侯芝根据陈端生《再生缘》改订的《再生缘全传》。

本年,宁波城隍庙立"勒石永禁碑",禁止串客、花鼓、词调等曲艺形式进庙演出。

光绪二十一年(1895)

山阴(今绍兴)周殊士编写的绍兴词话本《珍珠塔全传》刊行。

郑贞华的拟弹词作品《梦影缘》在杭州刊行。

光绪二十二年(1896)

丽水鼓词艺人组建鼓词业行会。

光绪二十三年(1897)

振茂书局石印出版侯芝改订的拟弹词作品《绣像全图再生缘全传》。

光绪二十六年(1900)

钱塘陈蝶仙所撰《桃花影弹词》由杭州大观报铅印成巾箱本出版。

光绪二十九年(1903)

湖州孙德英的拟弹词作品《金鱼缘》刊行。

光绪三十二年(1906)

女革命家秋瑾在湖州南浔执教期间，续写拟弹词作品《精卫石》。

宣统二年(1910)

杭州聚元堂刊印《赵氏贤孝宝卷》(又名《琵琶记宝卷》)。

宣统三年(1911)

宁波老凤英斋刊刻宝卷《祝英台劝酒》。

本年，绍兴平湖调艺人潘子峰在新园茶社成立丝竹班，演出绍兴平湖调。

中 华 民 国

民国元年(1912)

湖州琴书艺人根据发生在安吉县的真人真事编演的长篇湖州琴书《姚麒麟负张彩贞》(又名《活捉姚麒麟》)在湖州城乡广为流传。

民国四年(1915)

春，杭州评话社更名杭州评话温古社。

本年，杭州评词普育社成立。

民国五年(1916)

12月，隔壁戏和绍兴平湖调艺人应邀在绍兴为作家鲁迅母亲六十大寿作堂会演出。

本年，杭州武林印书馆出版《摊簧考》，书中附有摊簧曲目四十余出。

本年，徐珂《清稗类钞》"音乐"条中记述了杭州演出摊簧、花调的情况。

民国六年(1917)

杭州杜宝林在杭州盖世界演出小热昏。

民国八年(1919)

湖州人包醒独所著的拟弹词作品《鸦凤缘》，在上海刊印。

本年，杭州盖世界扩建东西两楼，西楼演出杭州评话，东楼专唱杭州摊簧。

民国十年(1921)

衢州黄金和、刘宝琳等人组建静乐轩摊簧坐唱班。

民国十二年(1923)

8月，杭州宣卷爱好者裘逢春等组织民乐社，在众安桥演出"化妆宣卷"《卖油郎独占花魁女》。

本年，小热昏艺人杜宝林等人在杭州大世界游乐场共和厅演出，采取双人形式进行滑稽说唱，时称"滑稽"。

民国十四年(1925)

江笑笑在小热昏说唱基础上，首次演出独脚戏。

本年，永嘉县民众教育馆对县内杂艺及书摊上之小曲唱本开展调查，由陈一萍写成《永嘉小书摊上民众读物之审查》及《永嘉县境内杂艺的调查》各一卷。

民国十五年(1926)

杭县人洪如嵩在范祖述《杭俗遗风・声色类》中补辑了“说唱书”、“小热昏”、“百鸟像音”、“大鼓书”、“女唱书”、“双簧”等的演唱情况资料。

民国十八年(1929)

正月初五，浙江省警察厅以有伤风化罪名，禁止杭州武林班在杭州“高台”(舞台)演出。部分艺人被迫转入“平台”(茶楼)演唱。

11月，浙江省立民众教育馆在杭州成立改良说书委员会。

民国十九年(1930)

正月初一，翁州走书艺人沃阿定因发动渔民反抗国民党地方政府的苛捐杂税，击毙土豪劣绅，被捕入狱。

9月1日，浙江省立民众教育馆与杭州市政府合办第一期说书人训练班。

本年，吴兴县民间曲艺艺人成立明裕社，社长田发根。

民国二十年(1931)

海宁人周颖芳撰写的拟弹词作品《精忠传》，由商务印书馆出版发行。

民国二十一年(1932)

6月，浙江省立民众教育馆与杭州市政府联合开办有杭州评话等曲艺艺人参加的杭州市游艺演员训练班，为期一年。

本年，德清县民间曲艺艺人成立正古社，第一任社长为朱顺宝。

本年，杭州武林调艺人恢复“高台”(舞台)演出，不久“高台”和“平台”(茶楼)又同遭禁演，艺人被迫转入小城镇及乡间演出。

民国二十二年(1933)

7月，杭州市第二期游艺演员训练班结业。学员中有杭州南词艺人三人，杭州评话艺人七人，杭州评词艺人八人，杭州武林调艺人三十三人。

民国二十四年(1935)

3月23日，中国工农红军挺进师进入浙江，在遂昌、松阳、龙泉、浦城、江山以道情、莲花落、快板等曲艺形式开展革命宣传活动。

7月，杭州市第三期游艺演员训练班结业。学员中有杭州评话艺人二十人，杭州评词艺人八人，杭州武林调艺人五十三人。

10月，浙江省民政教育厅编印《戏剧说书审查报告之二——说书》，提出禁演《燕王扫北》、《济公传》、《包公奇案》、《七国志第一集》、《义妖传》等六部书目。

民国二十五年(1936)

6月,杭州市第四届游艺演员训练班结业。学员中有评词艺人八人,杭州摊簧艺人二十六人,杭州武林调艺人二十六人。

12月,温州鼓词艺人管华山参加永嘉县民众教育馆举办的鼓词比赛,演唱的温州鼓词《貂蝉拜月》获奖。

民国二十六年(1937)

1月,浙江省立民众教育馆与杭州市政府合办的第五期杭州市游艺演员训练班结业。结业学员中有杭州摊簧艺人十四人,杭州评话艺人一人,杭州武林调艺人二人。

春,滑稽艺人江笑笑受杭州大世界邀请演出三天,盛况空前。

8月,"八·一三"松沪抗战开始后,杭州小热昏艺人编唱《八·一三》、《高福安打东洋》等宣传抗日的曲目。

9月,杭州摊簧艺人王幼庭在绍兴越声广播电台播唱杭州摊簧,一人独播《珍珠塔》全集。

本年,杭州青年会四楼举行杭州摊簧名家会演。

本年,杭州摊簧票友张行安搜集到明清以来的杭州摊簧的古旧手抄曲本一百零六回。

民国二十七年(1938)

永嘉创刊通俗刊物《老百姓》,刊有不少宣传抗日的曲本。

民国三十年(1941)

4月,由江笑笑、鲍乐乐记录、整理、编辑的独脚戏曲本《江鲍笑集》一、二集由上海笑笑出版社出版。

10月18日,《浙江新闻》发表署名家骥的《杭州安康之今昔》一文。

民国三十一年(1942)

杭州摊簧票友张行安编写了杭州摊簧曲本《白罗衫》十二回。

民国三十二年(1943)

在浙东行政公署组织的四明山革命根据地社教工作队中,当地艺人与革命文化工作者合作编演了宁波走书《义薄云天》、《陈晓云》和《桥头烽火》等曲艺节目。

民国三十四年(1945)

1月31日,浙东鲁迅艺术学院在四明山革命根据地成立。共招生三期,其中一期专门招收犁铧文书艺人十余人,成立了民间艺人班。

7月,杭州武林调艺人傅智芳发动同行一百余人,组成杭绍剧春秋社演出团体。

本年,署名东海主人的《杭摊考》出版,对杭州摊簧作了介绍,并对它的衰落表示惋惜。

本年，由温州鼓词艺人组成的温州盲词公会成立。

本年，湖州评话艺人许云天在湖州府城隍庙东厢开设“云天书场”。

民国三十五年(1946)

春，“杭州市民众娱乐审查委员会”成立，并公布了《杭州市公共娱乐场所取缔规则》。

秋，浙江省立民众教育馆和杭州市政府联合举办第六期说书人训练班，杭州评话温古社和杭州评词普育社等的艺人共二百余人参加。

民国三十六年(1947)

镇海艺人曹震蛟在舟山桃花岛演出蛟川走书，此后蛟川走书始在舟山流行。

民国三十八年(1949)

3月，中国共产党永嘉中心县委江北区委在青田县召开祝捷迎解放群众大会，演出温州鼓词《万山岭战斗歼灭浙保四团》等曲艺节目。

5月26日，杭州市军管会文教部召开全市戏曲界(包括曲艺界)座谈会，商讨有关戏曲改革问题，小热昏演员俞笑飞等参加。

7月，温州市军管会将流散的曲艺艺人组织起来，成立民间说唱协会，负责人汪德镐。下设民间鼓词、民间说书、民间曲艺(道情、花鼓、小曲)等机构，由温州市公安局管理。

本月，湖州市军管会以原明裕社为基础，将湖州琴书、湖州三跳、湖州摊簧艺人组织起来，成立同乐社，有曲艺演员六十余人参加。许云天任会长，董云魁、沈莲卿任副会长。

中华人民共和国

1949年

10月1日，杭州市曲艺界参加浙江省暨杭州市庆祝中华人民共和国开国大典游行。

10月3日，杭州市在孤山举行为期二天的游园晚会，曲艺界在平湖秋月广场演出了小热昏、杭州武林调、滑稽等曲目。期间，杭绍剧春秋社、杂艺改进社等组织还编演了滑稽、独脚戏曲目进工厂为工人演出。

10月，温州市鼓词协会成立，主席张学卿。

11月，丽水召开丽水鼓词艺人座谈会，了解演唱活动及生活状况，向艺人宣传中国共产党的文艺政策。

12月5日，温州市民间鼓词协会成立。成立大会上由虞忠玉、王志庭、郑声淦等试演了温州鼓词《小二黑结婚》等新编曲目。

1950 年

1 月 16 日，瑞安县民间鼓词艺人协会成立。管华山为主席、郑明钦为副主席。

8 月，缙云县盲艺人组织成立缙云县盲艺人鼓词队，共有队员七十余人。麻明德、施成绅为正、副队长。

9 月 5 日，杭州市军管会文教部召开有全市戏曲界、曲艺界人士参加的座谈会，传达华东戏曲改革工作会议精神，并成立了杭州市戏曲改进协会筹备委员会，推选筹备委员二十一人，小热昏演员俞笑飞被推选为筹委会委员。

11 月 1 日，杭州市戏曲改进协会筹委会开办了杭州市戏曲界第一期学习班，杭州评话温古社、杭绍剧春秋社、杂艺改进社全体成员参加学习，历时一个半月。

1951 年

1 月 9 日，第一次浙江省戏改工作会议在杭州举行，杭州曲艺界俞笑飞、张一鸣、严雪舫等人参加会议。

2 月 3 日，杭州市戏曲改进协会筹委会在杭州大世界游艺场举行春节戏曲大义演，杭绍剧春秋社、杂艺改进社演员在曲艺专场中演出了杭州武林调、独脚戏新曲目。

3 月 3 日，杭州市戏曲改进协会成立，俞笑飞任主任，杭州曲艺组织统一归其领导。

5 月 23 日，温州市举办为期五天的第一届戏曲讲习班。曲艺学员先后演出《五女拜寿》、《张桂林报仇》、《抗美援朝》等新曲目。

6 月 6 日，温州地区文学艺术界联合会成立。马骅为主席，温州鼓词演员管华山为常委。

6 月 26 日，丽水举办为期十二天的全区丽水鼓词演员讲习班，四十二名曲艺艺人参加了学习，其间编演了《三世仇》、《小二黑结婚》、《白毛女》等十九个丽水鼓词新曲目。

8 月 1 日，湖州市戏曲改进协会成立，原曲艺组织同乐社全体成员加入该会。

10 月 11 日，杭州市文化局、杭州市戏曲改进协会举办了为期十天的戏曲竞赛。杭州曲艺界演出了杭州评话《打倒美国狼》、杭州评词《反细菌战》等新创曲目。

10 月，金华专区曲艺工作者协会成立，会员二百余人，所属各县的道情、花鼓、评话、小热昏等曲种的艺人参加。

本月，平阳县民间曲艺协会成立，黄玉臣任主席。

本月，平湖县成立农民书改进协会，有会员三十六人。

11 月，杭州的独脚戏演员吴剑伟、杭州评话演员李伟清参加中国人民保卫世界和平委员会浙江分会组织的尉问团，赴朝慰问中国人民志愿军。李伟清创作演出了短篇杭州评话《空军英雄张积慧》、《特级英雄黄继光》等新曲目。

1952 年

春，杭州市文化局举办书改训练班，学习毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》和

“改人、改制、改戏”等文艺方针政策。杭州评话、杭州评词演员主动停演了《明清八义》、《乾隆下江南》、《血滴子》、《施公案》、《济公》等传统书目。

5月，杭州市的杭州评话演员陈俊芳、叶又村、蒋有霖，杭州评词演员来锦贤，独脚戏演员朱秋僧等，与浙江省文联创作组新文艺工作者一起，为编写曲艺新作品首次到新登县农村深入生活。

8月，湖州许云天、董云魁等二十七名湖州评话、湖州琴书演员成立湖州市新评弹工作队。

9月，浙江省文化局在杭州市举行为期一月的全省戏曲大会演，其中杭州曲艺界组织一百五十余人在湖滨、昭庆寺、孤山以及其他书场共二十六个点，演出了一批杭州评话、杭州摊簧、小热昏、独脚戏、苏州评弹新作品和传统曲(书)目。

9月26日，据浙江省文化局统计，自中华人民共和国成立以来的三年中，浙江先后举办了一百三十余个艺人训练班，共有戏曲、曲艺演员七千多人次参加了学习。

9月，根据浙江省人民政府文化事业管理局统计，截止本月全省有五十九个市、县举办了艺人训练班，参加学习的有两千九百人，其中曲艺艺人(包括盲艺人)有六百零五人。

本年，定海县戏曲工作者协会成立，曲艺演员为该会会员。

1953年

1月，杭州市文教局举办杭州市戏曲大会演，其中曲艺界的杭州评话温古社、杭绍剧春秋社、杂艺改进社的演员，参加并演出了新编短篇杭州评话《空军英雄张积慧》、《特级英雄黄继光》，上海说唱《想一想》、《黄河大铁桥》等节目。

3月，永嘉县曲艺协会成立，徐顺俭任主席。

7月，丽水文化馆录制了汪仙娥演唱的丽水弹唱《西湖十景》等十五个选段，为行将消亡了的丽水弹唱留下珍贵资料。

本月，管华山、叶岳生为参加浙江省秋季物资交流大会，首次在杭州大世界游艺场演出温州鼓词。

1954年

1月1日，杭州市曲艺界在杭州大世界游艺场演出了《总路线照亮了农业前进道路》等十多个杭州评话和上海说唱新曲目。

春，定海城内开办的南珍桥书场邀请上海的苏州弹词演员演出，此为已知苏州弹词在舟山海岛的第一次演出。

7月27日，浙江省首届文学艺术工作者代表大会在杭州召开，期间成立了曲艺工作者协会筹备组。

7月28日，湖州市文教科、文化馆和戏改协会举办了为期二十天的湖州市地方曲

艺艺人短期训练班，三十二位曲艺艺人参加学习。

本年，温州市鼓词协会创办《温州曲艺》(内刊)，陈德光主编，至年底共刊印了五辑。

1955 年

2 月 16 日，为期六天的浙江省第一届民间古典音乐舞蹈观摩演出大会在杭州举行，四明南词、绍兴平湖调、温州鼓词等曲种参加演出。

2 月，以独脚戏演员吴剑伟为首的杭州曲艺实验组成立。参加人员有王桂凤、王桂珍、贺美珍、冯招娣、金根官、阮凤娥、余彩英、陈爱宝、金荣堂等。

4 月，丽水县鼓词艺人协会成立。

1956 年

3 月，温州对全专区曲艺艺人实行全面登记。

春，温州市曲艺工作者协会成立。同时成立了以温州鼓词为主的温州市曲艺中心队，兼管市区的二十八家鼓词场等曲艺演出场所。

春，杭州市文化局为抢救濒临灭绝的杭州摊簧，将杭摊老艺人瞿咏春、朱少伯、朱庆生、钟少庭、徐少鹏、段小云、王少庭、沈小松、邱石如、何荣光组织起来，成立了杭摊组，购置服装、乐器等设备，赶排了传统曲目。

6 月 20 日，温州市民间曲艺协会成立，主席卓性如。同时成立地方国营温州实验书词场。

7 月，丽水地区遵照省文化局要求，开展对曲艺艺人登记和发掘传统曲(书)目工作。

9 月 15 日，浙江省文化局、公安厅、民政厅等五部门，联合下发了《关于浙江省曲艺、杂艺、傀儡戏等艺人登记管理办法的联合通知》，要求全省各专署、市、县文教局(科)开展曲艺艺人登记工作，并对通过审查的职业曲艺艺人分别发放登记证及临时演出证。

9 月 22 日，为期八天、包含曲艺内容的浙江省第三次戏曲工作会议在杭州开幕。

9 月，青田县鼓词艺人协会成立。叶国南当选会长，陈国连、万岳松为副会长。

10 月，嘉兴县曲艺协会成立，有会员二十多人。殷小虹为主任。

12 月，湖州市曲艺工作者协会成立，湖州评话演员许云天当选主任。

本月，德清县曲艺工作者协会成立，有会员二十三人，杨筱楼任副主任。

冬，舟山地区部分曲艺艺人生活发生困难，浙江省文化局下拨艺人救济款七千余元，为三十五位生活困难者购买了冬衣并发放救济款。

本月，浙江省文化局为开展《农业发展纲要四十条》的宣传活动，组织了以杭州曲艺演员为主的浙江省曲艺巡回演出队，由施振眉、顾锡东带队赴绍兴、宁波地区集镇和农村演出。参加演出队的演员有李伟清、吴剑伟、沈似尔、王桂凤、贺美珍等。

本年，温州地区所属各县先后成立了瑞安县曲艺改进会、平阳县曲艺工作者协会

(下设鼓词、渔鼓分会)、永嘉县曲艺工作者协会和文成县曲艺工作者协会。

本年,嘉兴地区所属的平湖、崇德、桐乡各县都成立了曲艺工作者协会。

本年,截止到年底全省已登记的曲艺艺人共有两千八百零八人,其中二十六个市、县的常年曲艺演出场所有九十四个。

1957 年

1 月 16 日,包含有曲艺演出的浙江省民间音乐舞蹈观摩演出大会在杭州开幕。

春,杭州市文化局借上海大公滑稽剧团来杭演出《阿 Q 正传》之际,举办了两场独脚戏观摩交流演出,上海、杭州两地的杨华生、张樵侬、笑嘻嘻、王一呆、胡九皋、绿杨、王双柏、吴剑伟等参加。

5 月 23 日,浙江省曲艺工作者协会筹备委员会成立。筹备委员会有吴剑伟、俞笑飞、李伟清、鲍瀛洲、管华山、阮世池、陈莲卿、王汉芳、许云天、施振眉、陈金蒴等十一人。推选吴剑伟为主任,俞笑飞、管华山为副主任。

5 月,李家珍将其祖父李慰农所藏一百二十回杭州摊簧手抄曲本献给政府,杭州市文化局将其刻印、装订成十册,作为资料保存。

本年,温州市书词场管理委员会成立,陈敬之任主席,留国斌为副主席。

本年,平阳县曲艺改进协会成立,高美卿任主任,张加田为副主任。

1958 年

1 月,温州市举行民间曲艺首届观摩演出大会,管华山编演的温州鼓词《新群英会》获演唱一等奖。

3 月,杭州市文化局开始组织跃进文工团、丰收文工团及杭州曲艺团上山下乡、下厂矿为工农群众演出,历时三个月。

5 月 11 日,杭州市首届曲艺会演在大华书场举行。参加会演的有杭州评话、杭州评词、杭州摊簧、杭州武林调、苏州评话、苏州弹词、绍兴摊簧、独脚戏、小热昏、小曲等曲种,演出的四十三个曲目中新创作的三十个,传统的十三个。其中,小热昏《一锭三纡摇纬车》、杭州评话《模范李裕银》、独脚戏《落后分子打虎跳》等获创作奖;小热昏演员安忠文,杭摊演员冯招弟,杭州武林调演员王桂凤、贺美珍等获演员奖。

5 月 28 日,温州"全区民间曲艺汇报、观摩、演唱大会"举行。

5 月,杭州市首届曲艺会演期间召开首届曲艺工作者代表大会,成立了杭州市曲艺工作者协会。俞笑飞当选为主席,吴剑伟、李伟清任副主席。同时成立杭州曲艺团,俞笑飞任团长。

6 月 25 日,为期八天的浙江省首届曲艺会演在杭州开始举行。参加会演的有二十七个曲种,七十九个曲目,其中新曲目六十五个,二百多名曲艺工作者参加了演出。小热昏《歌唱孙才尧》第二十六个曲目获曲目奖,吴剑伟等二十八人获优秀演唱奖,金荣棠等

三十五人获演唱奖，刘仁福等十七人获优秀音乐伴奏奖，温州市曲艺工作者协会等十一家单位获优秀工作奖，叶英美等二十五位演员获“优秀曲艺工作者”称号。浙江省省长周建人在开幕式上讲了话。《浙江日报》发表了短评，浙江《文化报》发表了题为《充分发挥曲艺的战斗作用》的社论。

7月2日，浙江省首届曲艺工作者代表大会在杭州召开。期间成立了浙江省曲艺工作者协会。会上通过协会章程及给全省曲艺工作者的《倡议书》。选举俞笑飞为主席，管华山、吴剑伟、叶英美、陈平为副主席，理事施振眉代理秘书长工作，理事及候补理事二十五人。

8月1日，由施振眉任团长、俞笑飞为副团长的浙江省曲艺代表团二十五人赴北京参加第一届全国曲艺会演。参演的节目有吴剑伟的说唱《黄河大铁桥》，叶英美的道情《虞小玉》，王桂凤、贺美珍的武林调《比媳妇》，安忠文的小热昏《歌唱孙才尧》，阮世池的温州鼓词《不靠天》，陈春华、戴春兰的温州莲花《高机卖绡》，许斌章的宁波走书《朱德能创造防护罩》等。期间安忠文演唱的小热昏节目入选会演节目综合台，参加了在中南海怀仁堂向国家领导人的汇报演出。

8月14日，浙江省参加第一届全国曲艺会演的部分代表施振眉、俞笑飞、叶英美、吴剑伟、管华山、阮世池、许云天、瞿咏春、王桂凤、徐阿培等在北京参加了为期三天的中国曲艺工作者第一次代表大会，叶英美在大会上发言。俞笑飞当选为中国曲艺工作者协会理事。

8月，金华的道情演员叶英美和温州鼓词演员阮世池，参加了全国曲艺会演巡回演出团。

9月23日，由浙江省话剧团、浙江省歌舞团、杭州话剧团、东风越剧团以及杭州市曲艺界人员二百十五人组成的浙江省跃进文工团，分成七个队，赴全省五十七个市、县的大炼钢铁工地、人民公社和海防前线演出，历时四十三天，共演出两万多场次，观众达二百万人次。

10月3日，浙江省文化局向全省发出了《关于今后曲艺工作的指示》，提出了有关曲艺工作的任务，要求各地贯彻执行。

10月，全国曲艺会演巡回演出团来杭州演出，浙江省文化局组织了部分曲艺工作者来杭观摩。浙江省曲艺工作者协会召开座谈会，与巡回演出团进行艺术交流。来杭巡演的扬州评话演员王少堂，苏州弹词演员蒋月泉，山东快书演员高元钧，河南坠子演员郭文秋，西河大鼓演员孙来奎，评书演员袁阔成等介绍了各自的曲艺创作及表演经验。

12月，浙江省文化局组织浙江省曲艺巡回演出队，由施振眉带领赴舟山蚂蚁岛渔村深入生活，创作了反映海岛渔民生活的新曲艺节目小热昏《斩缆记》、武林调《姑娘闹海》等。

本年，温州曲艺队成立，队长项宗光。

1959 年

1 月 27 日，湖州市举办首届曲艺会演，有五十四名演员参加并演出了苏州评话、苏州弹词、湖州琴书、湖州评话、湖州三跳等十六个书（曲）目。

2 月 27 日，曲艺界叶英美、安忠文等十多位代表出席在宁波市召开的浙江省文教战线社会主义建设积级分子代表大会。

2 月，浙江曲艺队成立。成员有来自上海的苏州评话演员汪雄飞、苏州弹词演员王柏荫、高美玲、邢瑞庭、邢雯芝、曹梅君、葛佩芳、徐天翔、方梅君等人。

4 月 3 日，嘉兴县评弹队成立。成员有苏州评话演员胡天如、唐尧伯，苏州弹词演员蔡筱舫、金剑安、李蝉仙、沈惠人、徐雪飞、徐雪梅、徐雪怀、闵伟君、杨佩君、吴玉荪、潘祥麟、华雪芳等十四人。

4 月 29 日，浙江省音乐、舞蹈、曲艺、木偶戏会演在杭州开幕，为期七天。曲艺界有杭州摊簧、武林调、杭州评话、杭州评词、苏州弹词、苏州评话、四明南词、绍兴莲花落、绍兴词调、温州鼓词、温州莲花、金华道情等曲种的二十多个曲目参演。

9 月，由杭州评话演员茅赛云口述、记录，经杭州大学中文系副教授刘操南修改加工的杭州评话曲本《武松演义》由东海文艺出版社出版。

11 月 13 日，中共中央副主席、国务院副总理陈云在杭州与浙江省文化局副局长李碧岩、浙江省曲艺工作者协会负责人施振眉谈话，讲了他对苏州评弹新书目的创作及传统书目的整理等问题的看法。

11 月 25 日，中共中央副主席、国务院副总理陈云在杭州与上海市文化局副局长李太成、上海市人民评弹团团长吴宗锡、副团长李庆福，上海人民广播电台戏曲组组长何占春座谈，就苏州评弹新书目的创作，传统书目的整理，以及苏州评弹的推广、管理等问题交换了意见。

11 月底，浙江曲艺队为在杭州召开的中共中央工作会议演出苏州弹词开篇和新编短篇曲目。

12 月 2 日，浙江省文化局举办苏州评弹专场演出，国务院总理周恩来、副总理陈云等中央领导人出席观看。节目有王柏荫、高美玲演出的苏州弹词开篇和长篇传统书《玉蜻蜓》选回《庵堂认母》。

下半年，浙江省曲艺队全体演员到舟山海岛、镇海农村、宁波工厂深入生活，先后创作了短篇苏州弹词《英雄父子》、苏州评话《壮志雄心》、《闯海》等新曲目。

本年，中央领导人陈云因病在杭州疗养期间，浙江曲艺队汪雄飞、邢瑞庭、邢雯芝、王柏荫、高美玲、曹梅君、葛佩芳、徐天翔、方梅君先后向他汇报演出了传统苏州评话《三国》，苏州弹词《白蛇传》、《玉蜻蜓》、《贩马记》、《秦香莲》、《描金凤》的选回和新编的短篇

苏州弹词《错进错出》等。陈云还多次与演员座谈，鼓励演员编演新书。

1960 年

春，浙江省曲艺工作者协会副主席、温州市曲协主席、温州鼓词演员管华山逝世。

5 月 30 日，中央领导人陈云在杭州和浙江省曲艺工作者协会负责人施振眉及浙江省曲艺队部分演员座谈，发表了《把长篇新书提高到传统书的艺术水平》的重要谈话。

6 月 1 日，浙江省曲艺界代表叶英美、安忠文出席了在北京召开的全国教育和文化、卫生、体育、新闻方面社会主义建设先进单位和先进工作者代表大会。

6 月，浙江省曲艺队再次赴舟山燕窝岛、长涂岛等海岛渔村，深入生活，编演了《燕窝飞出金凤凰》、《幸福井》以及《东海女英雄》等苏州弹词短篇新曲目。

7 月 15 日，曲艺界施振眉、李伟清、应毅等十多人参加为期十天在宁波市召开的浙江省第二次文艺创作会议。

8 月 1 日，浙江省曲艺界代表曹梅君、金凤仙等出席在北京召开的中国文学艺术界联合会第三次代表大会。

10 月，嘉兴县评弹队改称南湖评弹团，胡天如任团长，蔡筱舫任副团长。

1961 年

3 月 20 日，杭州市文化局为发展杭剧，把杭州摊簧曲艺演员划归杭州市杭剧团。

5 月，德清县评弹团成立，成员有苏州评话、苏州弹词演员十一人。

8 月 10 日，为期十四天的浙江文艺工作会议在杭州召开。全省各专区、县（市）宣传部长、文化（教）局长、文化馆长及剧团、曲艺团体负责人、演员共六百余人参加会议。会议贯彻了全国文艺工作座谈会精神和中共中央批转的文化部党组、中国文联党组《关于当前文化工作的若干规定》（《文艺十条》），制订了《剧团十条》、《曲艺六条》。

8 月，杭州曲艺团与杭州滑稽剧团在杭州新中国剧院联合举行独脚戏专场演出。

秋，杭州市曲协组织专人记录隔壁戏老艺人潘祖彬、章志生口述的隔壁戏传统曲本《火烧豆腐店》、《旺响》、《卖糕》、《百鸟朝凤》、《杭城一把抓》等十六个。

本年，平阳木偶曲艺协会成立，高美卿任主席，陈友三、郑桐辛为副主席。下设鼓词、渔鼓、木偶三个分会。

1962 年

4 月 2 日，浙江省文化局下发《进一步加强对曲艺队伍的管理的几点意见》，要求各地参照执行。

4 月 4 日，浙江省文化局、浙江省商业厅联合下发《关于对加强曲艺演出场所的领导和管理的联合通知》。

7 月 15 日，杭州曲艺团在上海大世界演出小热昏、独脚戏曲目，并与上海滑稽戏演员进行艺术交流。

7月23日，舟山曲艺队成立，王文彪、黄次生为正、副队长。

8月16日，湖州市评弹团成立。

8月18日，舟山专区将舟山师范学校应届毕业生胡雪芬、林祖龙、陈书南和陈文博吸收进舟山曲艺队学艺。

8月下旬，浙江省文化局在宁波市红宝书场举办浙江省弹词会书。杭州摊簧、绍兴平湖调、四明南词、台州词调以及省曲艺队的苏州弹词演员参加会书，并就浙江省弹词类曲种的艺术革新等问题进行探讨。

12月3日，浙江省文化局下达《关于加强对曲艺演出场所的领导和管理的补充通知》，就书场的编制、财务、票价、分账等问题，提出具体意见，要求各地参照执行。

本年，上海人民评弹团严雪亭等十九位苏州评弹名家来定海演出，并与舟山的翁州走书演员进行艺术交流。

1963年

1月，国务院总理周恩来在杭州观看浙江曲艺队的苏州弹词演出后，建议把电影《李双双》改编为苏州弹词书目。

2月，温州市民间曲艺协会改称温州市曲艺工作者协会。

3月，浙江省文化局召开戏曲、曲艺的剧、曲目创作研究会，省、地剧作者和曲艺作者共三十人参加，持续三个月。曲艺界的施振眉、胡天如、应毅、吴锦明在此期间创作、改编出长篇苏州弹词《李双双》、长篇苏州评话《敌后武工队》、宁波评话《甬城风雷》、中篇温州鼓词《海英》等新曲本。

9月，原湖州市曲艺工作者协会因湖州建制变动更名为吴兴县曲艺工作者协会。

12月，吴兴县曲艺工作者协会所属演出一、二队与评弹队合并，成立吴兴县曲艺团，全团六十余人。

1964年

春，日本曲艺名家冈本文弥等人由中国曲艺工作者协会秘书长张克夫陪同来杭，浙江省曲艺工作者协会施振眉及浙江曲艺队弹词演员徐天翔、高美玲、曹梅君等和他们进行了座谈，并交流演出了苏州弹词和日本说唱。

6月1日，舟山地区举办曲艺现代书目交流演唱会，共演出了创作、改编、移植的新书目十三个。

6月，中国曲艺工作者协会副秘书长罗扬在浙江省曲艺工作者协会负责人施振眉陪同下到杭州、湖州、嘉兴、平湖、温州、乐清等地调查了解浙江曲艺工作情况。

夏，全省苏州评弹现代书会书暨评弹工作会议在杭州举行。参加会书的有浙江省曲艺队以及杭州、嘉兴、湖州、嘉善、海宁、海盐、德清、桐乡等地九个评弹团、队的一百零八位演员。演出了苏州弹词《李双双》、《热心人》、《白雪丹心》以及苏州评话《林海雪原》、

《路标》等新书目。

7月15日，温州专区举办革命现代曲目观摩演唱大会，参加演出的有温州鼓词、温州弹词、温州莲花、温州讲书、温州道情、唱龙船等曲种的二十多个新曲目。温州鼓词还出现了多档表演的形式。

7月，温州市撤销曲艺队，成立曲艺团。团长周咏然，副团长项宗光、叶岩涛。

11月16日，为期二十六天的浙江省戏曲现代剧、曲艺现代书观摩演出大会在杭州开幕。《浙江日报》发表了题为《高举毛泽东思想红旗，促进戏曲、曲艺工作者革命化》的社论。参加会演的十一个曲艺团、队演出了八个曲种的十八个新书目。

冬，德清县评弹团全体演员参加农村社会主义教育运动，编演了《杨立贝》、《雷锋的故事》等书目，极受农民欢迎。《浙江日报》为此专门发表了题为《德清艺人下乡的启示》的社论。

年底，浙江曲艺队改编、演出了苏州弹词《杨立贝》、《三个母亲》、《军队的女儿》、《箭杆河边》等长篇书目。剧作家顾锡东为省曲艺队编写了苏州弹词《姑娘上学》、《紧握手中枪》等六七个新曲本。

1965年

5月，由施振眉改编的长篇苏州弹词本《李双双》在上海文艺出版社出版的《说新书》丛刊第二期刊出。

6月，舟山普陀区文化馆为推动曲艺演员编演新书，举办了为期二十天的宁波走书训练班，二十档走书演员共四十八人参加。

11月，浙江省曲艺队并入浙江民间歌舞团。

12月，舟山曲艺工作者协会举办为期十天有七十八人参加的学新书交流演出大会，会后停演所有传统书目。

本年，平阳县曲艺团成立，负责人高美卿。

1966年

4月，中共浙江省委组成文艺创作领导小组，调集部分人员集中开展创作。曲艺界的施振眉、童淑昭应邀参加并编辑《浙江曲艺新作》选集，后因“文化大革命”开始此项工作被迫终止。

6月，全省大部分曲艺团和曲艺工作者协会因“文化大革命”开始，被迫中断一切演出活动。

12月25日，中国曲艺工作者协会第一届理事，浙江省曲艺工作者协会第一届主席，杭州市曲艺工作者协会第一届主席，杭州曲艺团团长，杭州市一至五届人民代表大会代表，杭州小热昏名演员俞笑飞被迫害致死。

1967年

1月，缙云县盲艺人被迫停唱鼓词，导致生活无着。

1968 年

4 月，杭州曲艺团财产被毁，经抢救记录的传统书目手稿和其他曲艺资料也焚毁一空。

10 月，杭州曲艺团演员与杭州杭剧团、杭州方言滑稽剧团演员在省委党校集中学习。杭州摊簧老艺人王幼庭因受批斗迫害跳楼自杀。

1969 年

3 月，杭州评话演员张一飞被打成“反革命”，并被判刑三年；小热昏艺人安忠文也被打成“反革命”，被判管制劳动三年。

4 月上旬，杭州曲艺团被迫撤销，曲艺工作者转业到工厂劳动。

下半年，吴兴、长兴、德清、安吉等县的评弹团、曲艺团、队和市、县曲艺协会，通过“斗、批、改”先后被迫撤销，演职员转业改行到工厂、农村、商店工作。

1970 年

3 月，嘉兴县革命委员会政工组宣布撤销南湖评弹团，三十四名演员中除少数调入“毛泽东思想文艺宣传队”外，其余均被迫退职、改行，或下放农村。

1971 年

春，浙江省文化局施振眉率浙江曲艺队徐天翔、蒋希均、高美玲、葛佩芳、陆梅华五人在桐庐县南堡大队体验生活三个月，创作了短篇苏州弹词《飞雪迎春》。

8 月，浙江省文化局举办浙江省评弹学习班，抽调被迫改行下放在农村的嘉兴、桐乡等评弹团中、青年演员朱良欣、周剑英等五人充实浙江曲艺队。

9 月 1 日，浙江曲艺队在江山县勤俭大队深入生活，创作了短篇苏州弹词《源泉》和苏州弹词新开篇《红柳》。

10 月，浙江曲艺队在杭州大华书场演出《飞雪迎春》、《源泉》等苏州弹词新书目。

1972 年

4 月，嘉兴县重建评弹队。正式编制七人，另有学员十三人。

5 月 17 日，杭州市举行文艺创作调演，演出的曲艺节目有朱秋僧创作，王鹏飞、胡九皋演出的独脚戏《舅舅上银行》，马来法创作并演出的故事《一张照片》，唐小凡创作，毛礼龙、周志华演出的相声《途中》，韩毅创作并演出的说唱《工农新貌》等。

本年，剧作家沈祖安调入浙江曲艺队，专职进行曲艺创作，和蒋希均、施振眉三人组成评弹创作组。

本年，温州市曲艺团恢复演出活动，林永森、项宗光、丁凌生、丁振远等下乡巡回演出，曲目有温州鼓词《洪河激浪》、《杜鹃山》等。

1973 年

3 月，吴兴县成立评弹改革小组。

8月，温州地区举行文艺创作节目调演大会，参演的曲艺节目有新编温州鼓词《洪河激浪》，温州莲花联唱《飞车救亲人》等。

秋，由蒋希均改词、谱曲，朱良欣、周剑英领唱的苏州弹词开篇组唱《一粒米》，以浙江歌舞团的名义参加当年举行的广州秋季外贸商品交易会演出。

1974年

杭州市业余作者和演员马来法、朱伟芳，根据现代京剧《平原作战》改编演出了双档杭州评话《智取炮楼》，马来法又改编演出了杭州评话《赵永刚虎穴除奸》。朱伟芳、胡梦创作演出了短篇苏州弹词《浪遏飞舟》。

1975年

春，浙江曲艺队创作并演唱的苏州弹词开篇《三月江南好风光》、《一粒米》等曲目，参加在北京举行的全国部分省(市)自治区文艺调演。

7月，杭州市文化局组织曲艺工作者在杭州东风剧院举行独脚戏、上海说唱、苏州弹词开篇、小热昏等形式的曲艺专场演出，共演出十五场。

10月，浙江曲艺队的苏州弹词开篇《三月江南好风光》和《一粒米》两个节目选调赴北京为首都国庆游园会作文艺献演。

1976年

2月5日，杭州市文化局举办了为期一月的全市曲艺创作改革学习班，十四位曲艺作者和演员参加，其间创作了小热昏、杭州评话、山东快书、独脚戏等形式的新曲目。

3月10日，嘉兴地区曲艺调演在湖州举行，二百三十多名专业和业余的曲艺界代表参加，演出了苏州评话、苏州弹词、湖州琴书、湖州三跳、平湖钹子书等曲种的新编书(曲)目四十二个。

3月14日，温州地区举办部分县、市曲艺调演，瑞安、乐清、平阳、泰顺、温州等五县、市的曲艺工作者参加，共演出十九个曲目。

3月18日，杭州市在东坡剧院演出两场曲艺专场，有小热昏、上海说唱、杭州评话、山东快书、独脚戏等六个曲种的十个曲(书)目参加。

3月25日，浙江省曲艺调演分别在杭州胜利剧院和东坡剧院开始举行。杭州、宁波、温州、金华、绍兴、台州、丽水、舟山、嘉兴地区代表队和浙江曲艺队共三十一个曲种的十台六十八个曲目参演。

4月10日，参加全国曲艺调演的浙江曲艺代表队组成。浙江省文化局并在省革委会米市巷招待所举行参加调演的曲艺节目加工会。

6月10日，浙江曲艺代表队赴京参加全国曲艺调演，节目有苏州弹词小组唱《念奴娇·鸟儿问答》、《水调歌头·重上井冈山》、《乘风破浪》、短篇苏州弹词《女队长》、绍兴莲花落《常青指路》、杭州评话《爆炸军火》、宁波走书《百丈岩》、温州鼓词《家住安源》等。

10月24日，参加北京曲艺调演归来的浙江省曲艺代表队，在杭州新中国剧院举办两场演出。

12月16日，曲艺作家沈祖安、马来法分别开始在杭州西湖区梅家坞大队和楼外楼菜馆深入生活。之后沈祖安创作了短篇苏州弹词《春到梅家坞》，马来法创作演出了杭州评话《周总理来到楼外楼》。

12月30日，马来法演出的杭州评话《周总理来到楼外楼》，王鹏飞和胡九皋演出的由朱秋僧创作的独脚戏《帽子工厂》，参加了杭州市文化局在浙江省体育馆举行的迎元旦文艺晚会。

1977年

1月，施振眉和浙江曲艺队演员一起把长篇苏州弹词《李双双》，改编成中篇，在杭州大华书场公演，连续半月场场爆满。

2月17日，吴兴县在原评弹改革小组的基础上，组建吴兴县评弹队。

3月5日，杭州评话业余演员马来法到中国人民解放军驻浙某部"硬骨头六连"深入生活，创作了短篇杭州评话《练兵场上》和《威震爷台山》。

5月16日，中央领导人陈云在杭州观看苏州市评弹团的演出，并与演员交谈。

6月1日，中央领导人陈云在杭州观看浙江省曲艺队编演的中篇苏州弹词《李双双》。

6月2日，中央领导人陈云和浙江省文化局史行、施振眉及部分演员座谈，就苏州评弹如何发展提出七条意见。

6月7日，上午，中央领导人陈云在杭州吴山书场观摩无锡市评弹团的演出，晚上又审听浙江省曲艺队汪雄飞、蒋希均的苏州评话《林海雪原·打虎进山》、《风雨列车》，并与汪雄飞、施振眉、蒋希均交谈。

6月9日，中央领导人陈云在杭州审听浙江曲艺队汪雄飞的苏州评话《林海雪原·真假胡彪》，并和施振眉、汪雄飞、蒋希均交谈，明确指出：《打虎进山》、《真假胡彪》可以公演，改编的苏州评话《林海雪原》应该恢复演出。

6月11日，中央领导人陈云在杭州分两次观看无锡市评弹团演出的中篇苏州弹词《黎明之前》，并和演员们交谈。

6月13日，中央领导人陈云找浙江省文化局施振眉谈话，事前他写了《对当前评弹工作的意见》，建议在杭州召开苏州评弹座谈会。

6月15日，中央领导人陈云提议并征得中央文化部同意，在杭州召开苏州评弹座谈会。参加人员有王正春（文化部）、吴宗锡（上海）、周良、尤惠秋（江苏）、张育品、施振眉（浙江）等人。陈云到会并讲话。

6月19日，为起草《评弹座谈会纪要》，中央领导人陈云召集吴宗锡、周良、施振眉

谈话，就支持新书、研究评弹理论、记录传统书目等问题谈了他的意见。

6月20日，中央领导人陈云由施振眉、吴宗锡、周良等人陪同，参观了杭州吴山书场、新艺书场。并与演出的苏州市评弹团、杭州曲艺团的演员交谈。

6月22日，中央领导人陈云和吴宗锡、周良、施振眉谈话，指出“要经常对评弹艺人进行教育”、“要提倡学习”、“演员要注意提高思想政治水平”等。

6月24日，中央领导人陈云为帮助汪雄飞说好《林海雪原》一书，在杭州和施振眉、汪雄飞、蒋希均谈话，讲述了小说《林海雪原》的历史背景和东北地理环境及当时东北进行土改、剿匪和解放战争的情况，并建议汪雄飞去东北体验生活。

8月，温州市曲艺组扩建为曲艺队。所属各县(区)也先后恢复曲艺组织和演出活动。

10月，浙江曲艺队赴上海、苏州公演中篇苏州弹词《李双双》，深受听众欢迎。

12月，杭州曲艺队成立，王鹏飞任队长，徐义任党支部书记。吴剑伟、李伟清、胡九皋、金漱芳、金采芳、黄宪高、金小华、韩天虹等曲艺演员从工厂调回曲艺队，并组织了曲艺专场演出。

1978年

1月，平阳县曲艺协会及平阳县曲艺队恢复建制。

3月，杭州评话演员李伟清在杭州新艺书场演出传统杭州评话《杨家将》，为“文化大革命”以后浙江曲艺界首批恢复公演的传统书目。

夏，浙江省曲艺队全体苏州评弹演员在莫干山创作、排演了中篇苏州弹词《新琵琶行》。

7月22日，安吉县评弹队建立。

8月28日，丽水地区举办曲艺会演。

8月，嘉兴南湖评弹团恢复建制。

9月8日，“文化大革命”中受迫害致死的小热昏演员俞笑飞追悼会在杭州举行。

11月6日，温州鼓词《古道别》等曲艺节目，参加了在温州地区举行的全区文艺创作会演。

12月7日，浙江省业余文艺创作节目会演在杭州举行，参演的短篇杭州评话《周总理来到楼外楼》、杭州小热昏《菜场新貌》获优秀创作奖、优秀表演奖，温州鼓词《古道别》等分获创作奖或演出奖。

12月，温州市曲艺团成立，团长周咏然，副团长项宗光、李晓东。

冬，浙江曲艺队的中篇苏州弹词《新琵琶行》和改编的中篇苏州弹词《秦香莲》赴上海、江苏等地演出。

本年，原并入浙江歌舞团的浙江曲艺队，恢复独立建制。

1979 年

1 月，浙江曲艺队编演的中篇苏州弹词《新琵琶行》赴京参加文化部举办的庆祝中华人民共和国成立 30 周年献礼演出。

2 月，浙江曲艺队更名为浙江曲艺团。

5 月 16 日，杭州市曲艺工作者第二次会员代表大会召开，选举产生二届理事会，李伟清任主席。

5 月 17 日，嘉兴地区举办第一届"南湖之春"音乐会。内容包括吴兴、德清代表队演出的湖州琴书、苏州弹词节目。

6 月，舟山地区定海县给四十七名民间曲艺艺人颁发演出证。

10 月 8 日，温州地区文化局在市区举行国庆三十周年曲艺会演，共有二十九个节目参加。丁凌生演出的温州鼓词《包公赔情》(卢和乐整理)、陈志雄演出的温州鼓词《斩洪恩》(沈维春创作)、方克多演出的温州鼓词《智闯龙潭桥》(吴锦明创作)、阮世池演出的温州鼓词《迁玄坛》(宋维远整理)、朱翠月演出的温州花鼓《高机游水路》获表演一等奖。

11 月，浙江省曲艺界代表施振眉、汪雄飞、李伟清参加了在北京召开的中国文学艺术界联合会第四次代表大会，以及中国曲艺工作者第二次代表大会。施振眉、汪雄飞当选为中国曲艺家协会二届理事会理事。

12 月 20 日，定海县在舟山书场举行了为期五天的全县曲艺、木偶戏会演。

本年，中篇苏州弹词《新琵琶行》的曲本先后被《西湖》、《群众演唱》、《中篇弹词选》等转载，浙江人民出版社还出版单行本；同时，中央人民广播电台改编为广播剧播出；中国唱片公司把其中的第二回《琵琶恨》灌制成两张唱片发行。

1980 年

2 月 2 日，浙江曲艺团汪雄飞的苏州评话《三国》，朱良欣、周剑英、孙纪庭、张丽荫等人的苏州弹词《新琵琶行》、《李双双》、《秦香莲》、《降龙缘》等选回和开篇；嘉兴市评弹团胡天如的苏州评话《彭公案》、《七侠五义》选回等参加了在苏州举行的苏州评弹江浙沪会书演出。

4 月 20 日，中央领导人陈云由施振眉陪同，在杭州观看了上海评弹团马小虹演出的苏州弹词开篇《颠倒古人》和杨振言、余红仙演出的长篇苏州弹词《描金凤》选回《劫法场》。

4 月 28 日，中央领导人陈云由施振眉陪同，在杭州观看了上海评弹团杨振言、余红仙演出的苏州弹词开篇《拷红》和长篇选回《大闹德贤堂》。

5 月 20 日，施振眉被推选为在苏州成立的江浙沪"苏州评弹研究会"副干事长。

5 月，杭州大学教授胡士莹所著《话本小说概论》，在中华书局出版。

6 月，中央领导人叶剑英、陈丕显和中共浙江省委书记铁瑛在杭州吴山书场观看浙江曲艺团朱良欣、周剑英演唱的弹词开篇。

6 月 23 日，历时四天的浙江省曲艺工作者第二次代表大会在杭州召开。出席会议的代表四十五人，施振眉当选为中国曲艺家协会浙江分会主席，汪雄飞、李伟清、阮世池、胡天如为副主席。大会还通过了给各地（市）文化主管部门《关于加强曲艺工作领导的建议书》及《致全省曲艺工作者的倡议书》。

6 月 26 日，浙江曲艺团为浙江省文学艺术界联合会第二次代表大会，中国曲艺家协会浙江分会第二次代表大会的代表演出了中篇苏州弹词《新琵琶行》。

6 月 28 日，中国曲艺家协会浙江分会第二次理事会通过并吸收了一百三十三名曲艺工作者为中国曲艺家协会浙江分会会员。

7 月，苏州评弹研究会第一次年会在莫干山举行。来自北京、上海、江苏的陶纯、蒋月泉、张鉴庭、杨振雄、顾宏伯、蒋云仙、吴宗锡、周良以及浙江的施振眉等五十余人出席。

11 月 3 日，温州市文化局举办全市曲艺会演，三十多个专业和业余曲艺工作者演出了二十多个节目。其中陈筱珍演出的温州鼓词《水漫金山》（柯国臻作词）、潘爱国演出的温州鼓词《观灯戏豹》（沈维春作词）、丁振远演出的温州鼓词《智赚小神仙》（卢和乐作词）获演出一等奖。

11 月 24 日，温州地区文化局在瑞安召开曲艺工作者座谈会，温州鼓词艺人阮世池、郑明钦、唐逊文等十五人参加。

12 月，马来法、张永春创作的杭州评话《茅山风云》在全国优秀短篇曲艺作品评奖中获二等奖。

本月，杭州市曲艺工作者协会第三次会员代表大会召开。李伟清当选为主席，陈俊芳、李宝渊、金采芳为副主席。

1981 年

1 月 17 日，浙江曲艺团孙纪庭、周映红参加在江苏苏州举行的江浙沪评弹会书，演出了新编中篇苏州弹词《蔡锷与小凤仙》选回《凤楼定计》。

4 月 9 日，丽水地区戏剧曲艺工作者协会成立。

4 月 30 日，中央领导人陈云在杭州出席庆祝“五·一”国际劳动节联欢会，观看了上海长征评弹团蒋云仙演出的长篇弹词《啼笑因缘·秀姑定计》等书目并接见了演员。

5 月 10 日，中央领导人陈云在杭州和中国曲艺家协会浙江分会主席施振眉谈话，再次阐述了他自己提出的“出人、出书、走正路”的发展苏州评弹艺术的方针。

5 月 12 日，中央领导人陈云在杭州云栖“舒篁阁”和苏州评弹界人士座谈，浙江的

史行、施振眉、马来法、蒋希均、孙纪庭、周映红、李仲才；上海的吴宗锡、唐耿良、苏似荫、赵开生、张振华、江文兰、张如君、刘韵若、庄凤珠、饶一尘等参加。

6月1日，浙江曲艺团和嘉兴、湖州、海宁、海盐、嘉善等评弹团代表参加了在江苏吴江县举行的苏州评弹研究会1981年年会，施振眉在会上通报了本年春季中央领导人陈云在杭州多次接见部分评弹工作者的情况，并传达了陈云对当前评弹工作的一些意见。

7月，浙江省艺术研究所和中国曲艺家协会浙江分会从杭州、湖州、德清等评弹团中抽调了张雪麟、严小屏、王文稼、严燕君、吴迪君、郑缨、陈平宇、秦锦雯等演员和作者蒋希均，在莫干山举办了苏州评弹新书目创作会议。历时二十多天，编写了反映现实生活的中篇苏州弹词《黄泉碧落》、《冤家夫妻》、《美女蛇》等。并随即进行排练，后组成浙江省评弹实验演出队演出。

8月，马来法调任中国曲艺家协会浙江分会副秘书长，主持协会日常工作。

9月，浙江省评弹实验演出队先后在菱湖、千金、善琏、梅堰、德清、湖州、杭州等地的书场、工厂、农村、学校演出了二十余场。并在巡回演出过程中编演了《咸亨酒店》、《桃井案》两个苏州弹词中篇书目。

10月，在杭州曲艺队基础上恢复扩建杭州曲艺团，李伟清任团长。

11月初，浙江省评弹实验演出队赴嘉善、嘉兴、上海、松江、无锡、苏州、常熟、桐庐等地巡回演出了五十一场。上海《解放日报》、《新民晚报》、《无锡日报》、《苏州报》等刊文赞扬，其中《黄泉碧落》等书目在上海和无锡的广播电台被反复播放。

1982年

2月，青田县温溪镇三百多位老人自发筹资建造了设有三百七十五个座位的“文化亭”，专门邀请曲艺演员演出温州鼓词。

3月15日，浙江曲艺代表队的六个节目参加了在苏州举行的中华人民共和国文化部“全国曲艺优秀节目(南方片)观摩演出”。其中温州鼓词《智闯龙潭桥》获创作、音乐、表演三项一等奖，绍兴莲花落《回娘家》获创作、表演一等奖，中篇苏州弹词《冤家夫妻·砸锅》、《桃井案·判斩留人》获表演一等奖、创作二等奖，苏州评话《李逵迎娘》和独脚戏《自有毛病自晓得》获创作、表演二等奖。

3月29日，中央领导人陈云在杭州和中国曲艺家协会浙江分会主席施振眉谈话，称赞上海评弹团编演的中篇苏州弹词《真情假意》。同时指出青年演员的说表功夫不够，要加强基本功训练。

本日，浙江省1980年文学艺术获奖作品授奖大会在杭州举行。杭州小热昏《菜场新貌》获文学艺术作品奖，中篇苏州弹词《新琵琶行》、杭州评话《茅山风云》获文学艺术作品荣誉奖，故事《老实头婚礼》、苏州评话《访姜放姜》、独脚戏《学好ABC》等二十四个曲

艺节目分别获作品一、二、三等奖。

4月29日，中央领导人陈云在杭州云栖“舒篁阁”和评弹界人士座谈。参加的人员有江苏的周良，浙江的孙家贤、施振眉、蒋希均、马来法、朱良欣、周剑英、胡仲华，上海的吴宗锡、张鉴庭、张鉴国、杨振雄、朱雪琴、余红仙、吴君玉、张效声、华士亭、赵开生、王传积等。陈云就苏州评弹走正路、出好书、青年演员要加强基本功训练等问题提出了意见。

5月1日，中央领导人陈云在杭州和上海的吴宗锡、江苏的周良、浙江的施振眉谈话，同意把他历年来和苏州评弹界人士的谈话和通信选编成书，并赞扬苏州评弹研究会主办的《评弹艺术》丛刊编得好。

5月，中国曲艺家协会浙江分会和杭州市曲艺工作者协会联合举办了杭州评话艺人李宝渊、杭州评词艺人毛文奎书坛生涯六十年和瞿咏春从事杭州摊簧演出七十年纪念活动。

7月，中国曲艺家协会浙江分会组成浙江省评弹青年演出队，并创作了现代中篇苏州弹词《梅姑》等书目，在杭嘉湖等地巡回演出。

7月6日，中国曲艺家协会浙江分会在温州召开苏州评弹、杭州评话、绍兴莲花落和温州鼓词等曲种的中长篇书（曲）目创作座谈会，专业和业余曲艺作者二十人参加。

8月1日，绍兴县胡兆海演出的绍兴莲花落《回娘家》，应邀参加中华人民共和国文化部组织的全国曲艺会演部分优秀节目巡回演出团，开始赴西北、西南十一个省、区演出。

8月，温州、丽水地区广为流传的温州鼓词传统曲目《陈十四夫人》，被叶仲鸣改编为章回体神话小说，由浙江人民出版社出版发行。

9月16日，由杭州市文化局、杭州市文联、杭州市曲艺工作者协会联合举办的杭州、苏州、扬州“三州”评话交流演出，在杭州大华书场举行。浙江的苏州评话演员汪雄飞、金少伯和杭州评话演员李伟清、陈俊芳、王超堂参加演出。

9月21日，中国曲艺家协会浙江分会主办的苏州评弹现代书创作座谈会在杭州召开。江浙沪苏州评弹界二十二个单位的二十九名代表出席会议，交流了编演苏州评弹现代书的经验。

10月5日，浙江曲艺团朱良欣、周剑英，嘉兴市评弹团庞志英、蒋小曼，湖州市评弹团王文稼、严燕君等人在苏州参加了为期二十五天的江浙沪苏州评弹演员青年讲习班。

11月，中国曲艺家协会浙江分会组织杭州评话《茅山风云》的作者马来法等人，深入苏南茅山新四军抗日根据地进行采风活动。

12月26日，中国曲艺家协会浙江分会在杭州召开二届三次理事扩大会。

本年，中国曲艺家协会浙江分会主席施振眉写的《细雨・微风・春暖——记陈云同志1982年在杭州与评弹工作者的几次谈话》一文在《曲艺》杂志第8期刊出。当年《新华

文摘》第10期作了转载。

1983年

1月5日，丽水地区举行现代小戏、曲艺业余创作节目会演。

1月6日，浙江省文化厅和杭嘉湖等市（地）文化主管部门以及部分书场评弹团的代表参加了在苏州举行的江浙沪文化厅（局）评弹演出管理工作座谈会。

1月25日，浙江曲艺团汪雄飞，嘉兴评弹团胡天如参加了在苏州举行的江浙沪苏州评话会书。

本日，中国曲艺家协会浙江分会在杭州胜利剧院举办了迎春曲艺晚会。

1月29日，浙江曲艺团汪雄飞、徐天翔、邢瑞庭、曹梅君、葛佩芳五位老演员在杭州新艺书场举行告别书坛演出。

1月31日，中国曲艺家协会浙江分会和浙江曲艺团为汪雄飞、徐天翔、邢瑞庭、曹梅君、葛佩芳等举办告别书坛仪式，浙江省文化局颁发了纪念奖状。

2月3日，浙江曲艺团苏州弹词演员朱良欣、周剑英在杭州拜上海的苏州弹词演员蒋月泉为师。

2月，浙江省文化局给市（区）县文化局（科）转发了《上海、浙江、江苏两省一市第二次评弹演出管理工作座谈会纪要》。

3月10日，中国曲艺家协会浙江分会副秘书长马来法和鄞县文化局陈少康，出席中国曲艺家协会在河南省郑州召开的全国农村曲艺工作座谈会。

3月20日，中国曲艺家协会浙江分会在杭州举办评话讲习班，杭州、椒江、黄岩、温岭、乐清、奉化、镇海、慈溪、余姚等九个市、县的二十名中青年评话演员参加了学习。

4月19日，中国曲艺家协会浙江分会在天台县国清寺召开了宁波走书艺术革新座谈会。宁波、舟山、台州等地（市）的曲艺界代表共三十余人出席会议。

4月30日，中央领导人陈云出席浙江省暨杭州市庆祝“五·一”国际劳动节联欢会，观摩了浙江省曲艺团朱良欣、周剑英演出的苏州弹词开篇《颠倒古人》和长篇选回《梅花梦·枝山为媒》等书目。

5月16日，奉化县曲艺创作书目会演在奉化举行，共演出八场计二十六个节目。

5月25日，宁波地区文化局和宁波市群众艺术馆在奉化召开了宁波地区曲艺工作座谈会。

5月，中国曲艺家协会浙江分会和浙江省艺术研究所，派曲艺作家蒋希均去苏州，协助整理张国良的长篇苏州评话曲本《三国》。

本月，日本“鲁迅之会”发起人之一池上正治在义乌听了叶英盛演唱的道情《雪峰三次回故乡》。

6月，中国曲艺家协会浙江分会第二届理事会理事、杭州大学中文系教授刘操南，

参加在山东举行的全国《水浒》学术研讨会，并宣读论文《论“武十回”》，该文后在《水浒争鸣》杂志第二辑刊出。

8月19日，湖州市文化局在湖州举行苏州评弹现代书目会演。演出了短篇苏州弹词《新房》、《还金亭》短篇苏州评话《郭将军》、《智取三里亭》和苏州弹词新开篇《小偷遇恩人》、《海的启迪》等书目。王文稼、严燕君编演的《新房》获创作和演出一等奖。

9月16日，浙江省文化厅召开苏州评弹座谈会，各地、市三十余人参加。会上并制定了改进苏州评弹工作的六条措施，整理出《浙江省评弹座谈会纪要》下发。

9月24日，由日本新内邦乐名家冈本文弥率领的日本曲艺访华团一行十五人来杭州访问，并举行中日曲艺交流演出。

10月24日，舟山地区曲艺、木偶戏交流演出大会在定海举行。

10月28日，中国曲艺家协会浙江分会在杭州召开学习《陈云同志关于评弹工作的重要意见》座谈会，曲艺演员、作者、理论工作者三十余人参加。

11月5日，中共浙江省委宣传部转发了《陈云同志关于评弹工作的重要意见》。

本年，浙江曲艺团进行体制改革试点，组建了实行承包经营责任制的演出队。

1984年

1月10日，中共浙江省委宣传部转发中宣部《关于文艺界学习〈陈云同志关于评弹的谈话和通信〉的通知》，要求全省各地组织文艺工作者认真学习。

1月23日，浙江省文化厅、浙江省文学艺术界联合会、中国曲艺家协会浙江分会在杭州联合召开浙江省评弹界学习《陈云同志关于评弹的谈话和通信》座谈会。浙江曲艺团和杭州、嘉兴、湖州、德清、嘉善、海宁、海盐、安吉、桐乡等十个评弹、曲艺团的领导、演员、部分书场负责人和有关文化艺术部门的干部和研究人员，以及部分已退休的著名老艺人等六十余人参加。中国曲艺家协会副主席、中国曲艺家协会上海分会主席吴宗锡到会作辅导报告，会间，与会代表还制订了旨在端正行业作风的《评弹演员公约(草案)》。即日起中国曲艺家协会浙江分会还在杭州新艺书场主办了四场“迎春书会”。

2月15日，丽水地区举行全区首届创作故事演讲会。

3月25日，新华社播发浙江曲艺团等艺术表演团体关于“试行经营承包责任制情况”的消息。

3月，吴兴县评弹队改称为湖州市评弹团，王文稼任团长。

4月1日，中央领导人陈云在杭州和上海的吴宗锡谈话，再次强调评弹要加强管理，建议江浙沪成立两省一市评弹工作领导小组。

4月2日，中央领导人陈云在杭州观看上海评弹团青年队演出的中篇苏州评弹《一往情深》。

4月16日，绍兴平湖调老艺人钱大可病逝。

4月，湖州业余评弹联谊会成立。

5月1日，中央领导人陈云和浙江省江华、王芳、薛驹、李丰平等领导，观摩了德清评弹团张雪麟、严小屏编演的长篇苏州弹词选回《董小宛·参相》等书目。

5月18日，苏州评话演员汪雄飞《三国》演出专场在绍兴书场举行，为期十天。演出被录像作为资料保存。

6月6日，宁波市文化局举行宁波走书会演，共七十余人参加，演出了十二个书目。其中朱桂英演出的《金鸡独立图》获优秀演出奖，杨南芳演出的《虎穴锄奸》、许太华演出的《桑园初访》、裘盼英演出的《出门女婿》获演出一等奖。

6月10日，宁波市曲艺工作者第二次代表大会召开，陈莲卿当选为主席，朱桂英、李蔚波、张亚琴当选为副主席。

6月29日，湖州市首届文学艺术工作者代表大会召开。会上成立湖州市曲艺工作者协会，王文稼任主席。

7月1日，嘉兴市曲艺工作者协会第一次会员代表大会在嘉兴召开，胡天如当选为嘉兴市曲艺工作者协会主席。

7月，浙江曲艺团王柏荫、朱良欣、周剑英作为蒋月泉的弟子，在上海参加了纪念蒋月泉书坛生涯五十周年演出。

8月2日，浙江省文化厅、中国曲艺家协会浙江分会和苏州评弹研究会，在莫干山联合召开苏州评弹创新座谈会，江苏、浙江、上海及南京军区前线歌舞团的部分苏州评弹工作者、演员近四十人参加。

8月6日，浙江省文化厅和中国曲艺家协会浙江分会，在莫干山举行了为期二十五天的苏州评弹作品加工会，浙江曲艺团及杭州市、嘉兴市、湖州市、德清县、嘉善县评弹团的部分作者和演员六十余人参加。加工了现代中篇苏州弹词《深深的爱》、《出头椽子》、《爆炸之谜》等书（曲）目。

8月23日，普陀县召开全县曲艺座谈会，并邀请四明南词和宁波走书名家陈莲卿、许炳章、刘仁福到会进行学术研讨。

8月，嘉兴市文化局举办全市第一届苏州评弹会书。嘉兴、平湖、海宁、海盐、嘉善、桐乡六个评弹、曲艺团参加。

9月13日，浙江省文化厅、中国音乐家协会浙江分会和中国曲艺家协会浙江分会联合下发了《关于〈中国曲艺音乐集成·浙江卷〉暨各市（地）分卷编辑工作方案的通知》。

9月16日，浙江省文化厅在杭州举办了1984年评弹会书暨评弹工作会议。浙江曲艺团、杭州曲艺团和嘉兴、嘉善、海宁、桐乡、海盐、湖州、德清、安吉等十个评弹团的一百四十名苏州评弹演员，杭嘉湖三市暨部分市、县文化局的负责人，杭州、嘉兴、湖州、宁

波、绍兴五个市所属主要书场负责人，以及温州鼓词、宁波走书、绍兴莲花落等曲种的一些著名演员，共二百一十人参加会书。由四十一名老、中、青苏州评弹演员演出了十一台共十五个书(曲)目。其中新编中篇苏州弹词《出头椽子》、新编苏州短篇弹词《刘二嫂发财》和新编长篇苏州评话选回《董小宛·金殿告状》获作品一等奖；胡天如、张雪麟、严燕君、周剑英、魏真柏、郑缨等十五名演员获优秀表演奖。

10月30日，宁波市文化局和宁波市曲艺工作者协会，举办宁波市著名曲艺老艺人演唱会。演出书目有陈莲卿、金玉兰的四明南词选段《玉蜻蜓·庵堂认母》、朱桂英的宁波走书选段《双珠球·兄妹投亲》、许斌章的宁波走书选段《白鹤图·借银》，以及张亚琴的蛟川走书《杨家将·杨定金怒杀番王》等。会上并对参演书目进行了录音或录像。

10月，中华人民共和国文化部发文成立"江苏、浙江、上海评弹工作领导小组"，设办公室于苏州市文联。浙江省文化厅厅长孙家贤、中国曲艺家协会浙江分会主席施振眉为领导小组成员。

12月4日，《中国曲艺音乐集成·浙江卷》第一次编辑会议在杭州召开。全省九个市(地)分卷的主要负责人，和省卷编委十六人出席。会议就开展对浙江曲艺的普查、收集资料工作，以及编辑《中国曲艺音乐集成·浙江卷》作了具体的研究和部署。

12月24日，浙江省文化厅孙家贤、中国曲艺家协会浙江分会主席施振眉等人参加在苏州举行的江浙沪评弹工作领导小组第一次会议。

1985年

2月5日，浙江人民广播电台和绍兴县文化广播电视局，在绍兴书场联合举办迎春莲花落演唱会，四十多名艺人参加演出。期间，省文化厅、省曲协、省艺术研究所、省电台文艺部、省音像出版社等有关人员，就绍兴莲花落的发展进行了艺术探讨。

2月9日，中国曲艺家协会浙江分会和杭州市曲艺工作者协会，联合在浙江省文化会堂举行迎春茶话会，省、市一百五十多位曲艺界人士出席。

2月16日，杭州市曲艺工作者协会在杭州召开会员代表大会，李伟清当选为主席，陈俊芳、金采芳、马来法、刘济国任副主席。

2月，杭州市曲艺工作者协会下属的评话演出队并入杭州曲艺团。

4月18日，浙江曲艺界代表施振眉、汪雄飞、李伟清、马来法、周剑英、胡兆海、丁凌生、朱桂英等人，出席了在北京召开的中国曲艺家协会第三次会员代表大会。施振眉、马来法、周剑英、丁凌生在会上当选为中国曲艺家协会理事。

5月6日，杭州市曲艺工作者协会和杭州曲艺团在杭州联合举办"千岁书会"，十五位杭州评话、杭州评词老艺人登台演出。书目有郭君明的《杨家将·杨七郎金殿读难书》、陈俊芳的《三国·舌战张昭》、茅赛云的《水浒·穆家庄》、胡正明的《隋唐·金殿比武》、蒋有霖的《英烈·牛塘谷》、鲍瀛洲的《海公案·嘉靖访贤》、朱云龙的《周侗传·大

破铁佛寺》、李宝渊的《包公·铡皇叔》等。

5月,杭州曲艺团青年演员郑缨与老师陈希安应邀参加第二届杭州艺术周,演出了苏州弹词传统书目《珍珠塔》。

6月15日,《中国曲艺音乐集成》弹词音乐编辑工作协商座谈会,在杭州紫云饭店召开。中国曲艺家协会副主席罗扬,《中国曲艺音乐集成》主编孙慎,《中国民族音乐集成》办公室、中国艺术研究院音乐研究所、《曲艺》编辑部的代表以及江苏、浙江、上海的有关专家、演员、编辑等二十多人出席。

6月28日,宁波市曲艺工作者协会和宁波市群众艺术馆,在宁波联合举办了祝贺陈莲卿从事曲艺工作六十周年茶话会及四明南词专场演出。陈莲卿和他的学生裘盼英演出了四明宣卷开篇《蝴蝶姑娘成亲》和四明南词《双珠凤》选回。

7月11日,浙江人民广播电台和绍兴县文化广播电视局在绍兴举办了绍兴莲花落选拔赛,来自余姚、慈溪、上虞、嵊县、诸暨、萧山、杭州和绍兴等市、县的一百多名莲花落爱好者参加比赛。

7月30日,中国曲艺家协会浙江分会二届四次理事会在杭州召开。

8月1日,中国曲艺家协会浙江分会于本日起在建德新安江畔举办了为期十五天的曲艺长篇曲本加工会。浙江曲艺团和杭州、嘉兴、湖州、宁波、金华、丽水等地、市的曲艺作者及演员二十多人参加,加工了长篇曲本《邵阳血案》、《神医劫难》、《刺杀孙传芳》、《陈英士传奇》等。

8月21日,中国曲艺家协会浙江分会、杭州市工人文化宫、杭州市曲艺工作者协会、浙江人民广播电台、《浙江工人报》、《杭州日报》副刊部、杭州包装材料厂等九家单位,在杭州联合举办杭州市首届群众曲艺大奖赛。杭州市区的余杭、萧山、桐庐、富阳等县、市的七十四名业余曲艺爱好者参赛,共演出了十个曲种的五十八个曲目。

9月16日,浙江省文化厅、中国曲艺家协会浙江分会、温州市文化局、温州市曲艺工作者协会,在温州联合举办了温州曲艺大会唱。温州市及所属的八个县、区,选派了五十多位演员,演出了十一个曲种的四十一个曲目。

11月9日,金华市召开了第一次曲艺工作者代表大会,章竹林当选为金华市曲艺工作者协会主席,王柏生、施水云当选为副主席。

12月2日,宁波市文化局和宁波市曲艺工作者协会,在宁波举办了宁波地方曲艺交流演唱会,演出了四明南词、宁波走书、蛟川走书等曲种的二十九个曲目。

12月15日,江浙沪评弹领导工作小组举办的现代长篇书目创作评奖活动揭晓,浙江曲艺团骆德林、蒋恩铮创作的《邵阳血案》,嘉兴评弹团钱玉龙、史蔷红创作的《神医劫难》获奖。

曲种表

名称	别名	形成期（传入期）	形成地（传入地）	主要曲调	流布地区	备注
说话		无考	无考	无考	南宋时期临安地区有演出活动	按表演题材内容又被分为小说、说铁骑儿、说经、讲史等类型。南宋后少见记载
鼓子词		无考	无考	无考	南宋时期临安地区有演出活动	南宋后少见记载。本卷未开条
诸宫调		无考	无考	无考	南宋时期临安地区有演出活动	本卷未开条
唱赚		无考	无考	〔紫苏丸〕、〔缕缕金〕、〔愿成双令〕、〔尾声〕等	南宋时期临安地区有演出活动	元代后少见记载
道情		无考	无考	无考	南宋时期临安地区有演出活动	本卷未开条
陶真	又作“淘真”	无考	无考	无考	南宋时期杭州、绍兴、湖州、温州本地	
涯词	又作“崖词”	南宋	临安	无考	临安	
弹词		明嘉靖年间	无考	无考	杭州及周边地区	
采茶篮		明嘉靖年间	慈溪	〔看相调〕、〔童子痨调〕、〔卖鱼调〕等	慈溪、余姚	仍有演出活动，本卷未开条

（续表一）

名　称	别　名	形成期（传入期）	形成地（传入地）	主要曲调	流布地区	备　注
平湖钹子书	说因果、钹子书	明万历年间	平湖	〔西乡调〕	平湖、嘉兴、嘉善、桐乡	
天台宝卷	讲宝卷	明代	天台	无考	天台	本卷未开条
台州花鼓	上盘花鼓、天皇花鼓	明代	台州	〔花鼓调〕	台州地区	本卷未开条
台州莲花	莲花落、唱莲花	明代	台州	〔文调〕、〔回调〕等	台州地区	本卷未开条
金华道情	渔鼓、道情、竹琴、说古文、劝世文。在不同的流布区域分别称义乌道情、东阳道情、浦江道情、武义道情、兰溪道情、衢州道情	明末	金华	〔道情调〕	金华、义乌、东阳、浦江、武义、兰溪、衢州	
绍兴平湖调	越郡南词、绍兴平调	明代	绍兴	〔蓑衣谱〕、〔细调〕等	绍兴	偶有演出活动
苏州弹词	小书	明末清初	由江苏苏州传入	〔书调〕	杭州、嘉兴、湖州、宁波、绍兴、舟山	
苏州评话	大书	明末清初	由江苏苏州传入		杭州、嘉兴、湖州、宁波、绍兴、舟山	
杭州南词	南词	清初	杭州	〔平湖调〕	杭州	本卷未开条
四明南词	四明文书、宁波文书	清初	宁波	〔平湖调〕、〔赋调〕、〔词调〕等	宁波、舟山地区	少有演出活动

（续表二）

名　称	别　名	形成期（传入期）	形成地（传入地）	主要曲调	流布地区	备　注
苍南渔鼓	嘭鼓咚、洞头渔鼓、平阳渔鼓	清初	由福建传入	〔嘭鼓咚中板〕、〔嘭鼓咚散板〕	苍南、平阳、玉环、洞头	
杭州宣卷	宣讲宝卷	清初	杭州	〔宣卷调〕	杭州、嘉兴、湖州、宁波、绍兴	少有演出活动
温州弹词		清初	温州	〔清音〕、〔时调〕、〔紧平湖〕	温州、永嘉、瑞安	少有演出活动
雀咚咚	三北新闻	清雍正年间	余姚	〔唱书调〕	余姚、上虞、慈溪、绍兴	少有演出活动
杭州摊簧	安康，又作“杭州滩簧”	清乾隆年间	杭州	〔男官平板〕、〔女官平板〕、〔男官流水板〕、〔女官流水板〕、〔男官快板〕、〔女官快板〕	杭州、嘉兴、湖州、宁波	1961年后已无演出活动
杭州评词	文书、小书、琴书、简册儿	清乾隆年间	杭州	〔平调〕等	杭州、余杭、肖山、桐庐、绍兴、诸暨	少有演出活动
兰溪摊簧	太子班，又作“兰溪滩簧”	清乾隆年间	由江苏苏州传入	〔摊簧调〕、〔春赋〕等	兰溪、金华、衢州、丽水部分地区	少有演出活动
参龙	领龙。又作“赞龙”	清乾隆年间	温州	〔参龙调〕	苍南、平阳、永嘉	本卷未开条

（续表三）

名　称	别　名	形成期（传入期）	形成地（传入地）	主要曲调	流布地区	备　注
丽水鼓词	唱古事、唱故事。在缙云、松阳、青田等县，分别称缙云鼓词、松阳鼓词、青田鼓词	清乾隆年间	丽水	〔平板〕	缙云、云和、青田、景宁	
翁州走书	翁州老调，又有六横走书、桃花走书之称	清嘉庆年间	普陀	〔慢调〕、〔急赋〕	定海、普陀、岱山及镇海、鄞县	少有演出
温州鼓词	唱词	清嘉庆、道光年间	永嘉	〔吟调〕、〔太平调〕、〔大调〕	温州市及毗邻地区	
宁波摊簧	甬摊、串客、花鼓、鹦哥班，又作“宁波滩簧”	清道光年间	宁波	〔摊簧调〕	宁波、余姚、慈溪及绍兴等地	本卷未开条
余姚摊簧	又作“余姚滩簧”	清道光年间	余姚	〔摊簧调〕	余姚	本卷未开条
海宁摊簧	打唱班，又作“海宁滩簧”	清道光年间	杭州	〔东乡调〕、〔赏宫花〕等	嘉兴、湖州等地	本卷未开条
宁波走书	犁铧文书、莲花文书	清道光、咸丰年间	宁波	〔四平调〕、〔赋调〕、〔马头调〕及〔词调〕、〔三顿〕	宁波、舟山、绍兴、台州等地	
嵊县落地唱书	嵊县文书	清道光、咸丰年间	嵊县	〔四工合调〕、〔哀哀调〕、〔吟哦调〕	嵊县、新昌、宁波、台州、湖州地区	少有演出活动

（续表四）

名　称	别　名	形成期（传入期）	形成地（传入地）	主要曲调	流布地区	备　注
湖州琴书	胡琴书、琴书	清咸丰年间	湖州	〔本摊调〕、〔小戏调〕、〔烧香调〕	湖州、嘉兴、长兴、德清等地	
湖州摊簧	湖摊、调唱，又作“湖州滩簧”	清咸丰年间	湖州	〔本摊调〕、〔小戏调〕等	杭嘉湖地区	本卷未开条
莲子行		清咸丰年间	天台	〔莲子行调〕	天台	本卷未开条
永康鼓词	唱古事、唱故事	清代中叶	永康	〔中板〕、〔快板〕、〔散板〕	永康、武义、磐安及丽水、缙云	
讲古（畲族）	讲白话、讲大话	清代中叶	景宁		缙云、景宁、云和、丽水	
畲客歌（畲族）	畲族说唱	清代中叶	景宁	〔山歌调〕	景宁畲族自治县及丽水地区的畲乡	
绍兴词调	话词、花调	清同治年间	绍兴	〔蓑衣谱〕、〔本调〕、〔十字调〕	绍兴	少有演出活动
遂昌摊簧	又作“遂昌滩簧”	清同治、光绪年间	金华	〔花调〕、〔春赋〕、〔流水〕	遂昌	本卷未开条
绍兴莲花落	莲花落	清光绪年间	绍兴	〔哩工尺〕（〔工尺调〕）	绍兴、上虞、余姚、慈溪、萧山	
蛟川走书		清光绪年间	由宁波传入镇海	〔蛟川本调〕、〔词调〕、〔赋调〕等	宁波、舟山两地区	

（续表五）

名称	别名	形成期（传入期）	形成地（传入地）	主要曲调	流布地区	备注
温州花鼓	打花鼓	清光绪年间	永嘉	〔花鼓调〕	温州、永嘉、乐清、瑞安	
小热昏	卖梨膏糖、小锣书	清光绪年间	杭州	〔锣先锋〕、〔东乡调〕、〔三跳赋〕等	杭州、嘉兴、湖州、金华、宁波	
杭州花调	花调儿	清光绪年间	杭州	〔花调儿〕、〔文书调〕、〔南词俞调〕	杭州地区	本卷未开条
四明宣卷	讲经、讲善书	清代	宁波	〔宣卷调〕、〔十字文调〕	宁波地区	少有演出活动
杭州评话	杭州大书	清代	杭州		杭州、绍兴、金华	
海盐文书	烧纸书、骚子书	清代	海盐	〔郎圆调〕、〔浪柳调〕、〔罗哩调〕、〔落汤调〕	海盐、嘉兴、海宁及周边等地	少有演出活动
宁波评话	武书、大书	清代	宁波		宁波、舟山两地区	少有演出活动
湖州三跳	纤板书、农民书	清代	湖州	〔劝世调〕	湖州、长兴、桐乡、德清等地	
台州词调		清代	台州	〔词调男宫〕、〔词调女宫〕等	台州地区	少有演出活动
松阳道情	道歌	清代	松阳	〔道情调〕	松阳	本卷未开条
处州花鼓	打花鼓	清代	景宁	〔凤阳花鼓调〕	景宁、云和、龙泉、青田	本卷未开条

（续表六）

名　称	别　名	形成期（传入期）	形成地（传入地）	主要曲调	流布地区	备　注
台州道情	打花筒、嘭鼓咚	清代	台州	〔道情调〕	台州地区	
台州摊簧	太平摊簧，又作“台州滩簧”	清代	台州	〔摊簧调〕	临海、温岭、黄岩	本卷未开条
温岭洒尺	叫化鞭	清代	温岭	〔洒尺调〕	温岭、玉环	本卷未开条
温州道情	道情	清代	温州	〔道情调〕	温州地区	本卷未开条
温州莲花	唱哩啦哩	清代	永嘉	〔莲花调〕等	温州地区以及台州、丽水部分地区	
平湖太保书	锣鼓书、神鼓书	清代	由上海奉贤传入	〔唱书调〕、〔西乡调〕等	平湖、嘉善、嘉兴等郊区	本卷未开条
道士调	道士戏	清代	台州	〔道士调〕	温岭、玉环、黄岩、天台	本卷未开条
平阳卖技	卖唱、唱古人	清代	平阳	〔卖唱调〕	平阳、苍南、瑞安	本卷未开条
唱龙船	唱龙船儿、双锤	清代	温州	〔龙船调〕	温州地区	本卷未开条
绍兴宣卷		清代	绍兴	〔宣卷调〕	绍兴地区	少有演出活动
绍兴评话	大书	清代	杭州		绍兴地区	本卷未开条
嘉善宣卷	唱宣卷	清末	由江苏吴江传入	〔宣卷调〕、〔弥陀调〕	嘉善、嘉兴、平湖、桐乡	少有演出活动
海盐妙音宝卷	唱宣卷	清末	嘉兴	〔宣卷调〕	海盐、海宁、嘉兴、桐乡	主要用于民俗活动中的娱神演出。本卷未开条

（续表七）

名　称	别　名	形成期（传入期）	形成地（传入地）	主要曲调	流布地区	备　注
唱新闻	锣鼓书	清末	宁波	〔镇海调〕、〔词调〕、〔赋调〕、〔长韵〕等	宁波、舟山两地区	
义乌花鼓		清末	义乌	〔花鼓调〕	义乌、东阳、磐安、浦江	本卷未开条
铜钱棍	打花棍、连厢、十字莲花	清末	金华		永康、金华	本卷未开条
处州莲花	莲花溜、莲花落、丐调	清末	丽水	〔莲花调〕	丽水、缙云、云和、遂昌、松阳、青田	本卷未开条
遂昌道情	唱新闻	清末	遂昌	〔道情调〕	遂昌、金华、龙游、衢州	本卷未开条
绍兴摊簧	鹦哥戏，又作“绍兴滩簧”	清末民初	绍兴	〔鹦哥调〕等	绍兴、杭州、嘉兴、湖州	少有演出活动
嘉兴摊簧	禾摊，又作“嘉兴滩簧”	清末民初	嘉兴	〔老陈园调〕、〔婴儿调〕	嘉兴、嘉善、平湖	本卷未开条
温州讲书		清末民初	温州		温州	无演出活动
武林调	杭曲	清末民初	杭州	〔大经调〕、〔小经调〕、〔平板〕、〔大陆板〕、〔二六板〕、〔满江红〕等	杭州、嘉兴、湖州	无专业演出活动
隔壁戏	暗春、口戏	清末民初	杭州		杭州、嘉兴、湖州、绍兴、衢州及金华	已消亡
湖州评话	湖州大书	清末民初	湖州		湖州、德清、长兴、安吉	少有演出活动

（续表八）

名称	别名	形成期（传入期）	形成地（传入地）	主要曲调	流布地区	备注
独脚戏	滑稽、说唱	民国初年	杭州		杭州、嘉兴、湖州、宁波、绍兴	
兰溪评话	说大书	民国初年	兰溪		兰溪、金华	
排街	莲花板	民国初	黄岩	〔排街调〕	温岭、黄岩	本卷未开条
丽水弹唱		民国	丽水	无考	丽水	本卷未开条
琴锣说唱	独擎吹唱	民国	金华	无考	浦江、永康、金华、丽水等	本卷未开条
打吵儿	温州快板	民国	温州		温州地区	本卷未开条
衢州评话		二十世纪三十年代末	杭州		衢州地区	本卷未开条
相声		二十世纪四十年代末传入	无考		全省各地	本卷未开条
山东快书	武老二、唱大个子	二十世纪六十年代由当地驻军传入			杭州、舟山等地	本卷未开条
讲故事		二十世纪五十年代			全省各地	各地均采用当地方言演出。本卷未开条

志　　略

曲　种

说　话　唐宋时期的曲艺类型。南宋临安(今杭州)等地广泛流行。于瓦舍勾栏和宫廷中演出。据南宋灌圃耐得翁《都城纪胜》记载,说话依题材内容可分为小说、说铁骑、说经、讲史书四家。小说又分烟粉(叙烟花粉黛、人鬼幽期故事)、灵怪(叙神仙妖术故事)、传奇(叙人间悲欢离合奇事)、公案(叙朴刀杆棒、发迹变泰故事)四小类;说经又分说经(演说佛书)、说参请(讲参禅悟道)两小类。"说铁骑儿"是讲铁马金戈之事;"讲史书"是讲前代历史、兴废争战之事。但西湖老人《繁胜录》、吴自牧《梦粱录》、周密《武林旧事》各书中对"四家"的说法不尽相同。南宋罗烨《醉翁谈录·小说开辟》中则将小说分为灵怪、烟粉、传奇、公案、朴刀、杆棒、妖术、神仙等八类,而且每类开列书目加以说明,八类共列一百余种。

据《武林旧事》等书记载,当时表演小说的艺人有蔡和、李公佐、小张四郎等六十人,其中"小张四郎,一世只在北瓦,占一座勾栏说话,不曾去别瓦作场,人叫做小张四郎勾栏。"(西湖老人《繁胜录》);说经艺人有长啸和尚、彭道、陆妙慧、陆妙静等二十人;演史(即讲史书)艺人有乔万卷、许贡士、张解元等二十余人。说经艺人多为和尚或尼姑,可知说经、说参请皆宗教故事,仅佛、道之别。唯说铁骑儿的艺人较少,擅说《福华编》和《中兴名将传》的王六大夫,当属说铁骑儿的著名艺人。

已知"说话"的话本有《杨元子》、《汀洲记》、《推车鬼》、《灰骨匣》、《崔莺莺》、《爱爱词》、《石头孙立》、《姜女寻夫》、《大虎头》、《李从吉》、《范和尚》、《武行者》、《搜神记》、《月井文》、《西山聂隐娘》、《村邻亲》以及《汉书》、《福华编》、《中兴名将传》等多种,惜原本皆不传,仅存《碾玉观音》、《西山一窟鬼》、《大宋宣和遗事》、《大唐三藏诗话》、《佛说目连救母经》等。

从当时的知名艺人和所存话本数量看,小说是最多的,可见最为繁荣。其次是讲史书,在有十三座勾栏的北瓦中,有两座勾栏专说史书(《繁胜录》)。但是,在当时众多的行会组织中,只有小说之雄辩社,而无讲史、说经的行会组织。

唱　赚　又称"赚"、"赚词"、"覆赚"。流行于南宋临安(今杭州)等地的曲艺形式。

南宋灌圃耐得翁《都城纪胜》说:"唱赚在京师(按指北宋京都汴梁)日,有缠达、缠令。有引子、尾声为缠令;引子后只以两腔迎互、循环间用者为缠达。中兴后(《梦粱录》指'绍兴年间'),张五牛大夫因听动鼓板中,又有四片〔太平令〕或赚鼓板(原注:即今拍板大篩扬处是也),遂撰为赚。赚者,误赚之义也。令人正堪美听,不觉已至尾声,是不宜为片序也。今

又有覆赚，又且变花前月下之情及铁骑之类。”“凡赚最难，以其兼慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫声诸家腔谱也。”(南宋灌圃耐得翁《都城纪胜》)唱赚的曲辞，仅存一套中吕宫〔紫苏丸〕，由〔紫苏丸〕、〔缕缕金〕等八支同韵曲牌与〔尾声〕组成，有曲辞而无曲谱；曲谱仅存一套黄钟宫〔愿成双〕，由〔愿成双令〕、〔愿成双慢〕等六支同韵曲牌与〔三句儿〕(即〔尾声〕)组成，有曲谱而无曲辞。(见南宋陈元靓《事林广记》)

唱赚的伴奏乐器，今知有鼓、笛和拍板。《园社市语》“驻云主张”有诗云：“鼓板清音按乐星，那堪打拍更精神。三条犀架垂丝络，两只仙枝击月轮。笛韵浑如丹凤叫，板声有若静鞭鸣。”且有一幅插图，描绘唱赚演唱情况：除听众外，一男性吹笛，一女性拍板，一女性击鼓。但据《梦粱录》卷二十“妓乐”条：“今士庶多从省，筵会或社会皆用融和坊、新街及下瓦子等处散乐家，女童装束，加以弦索赚曲祗应而已。”其“弦索赚曲”，应是有弦乐伴奏的。

唱赚表演只有演唱无说白，曲辞比较通俗易懂，题材多风花雪月。南宋张炎《词源》卷下说：“簸弄风月，陶写性情，词婉于诗。盖声出于莺亢燕舌间，稍近乎情可也。若邻于郑、卫，与缠令何异也？”南宋沈义父《乐府指迷》亦说：“词之作难于诗。盖音律欲其协，不协则成长短句之诗；下字欲其雅，不雅则近乎缠令之体。”但据《事林广记》“遏云要诀”，唱赚不但非常讲究演唱技巧，而且不同场合，所唱题材内容，亦有严格规定。“要诀”云：“夫唱赚一家，古谓之道赚。腔必真，字必正。欲有墩亢掣曳之殊，字有唇喉齿舌之异，抑分轻清重浊之声，必别合口半合口之字，更忌马嚣蹬子、俗语乡谈。如对圣案，但唱乐道山居水居清雅之词，切不可风情花柳艳冶之曲，如此则为渎圣。社条不赛，筵会吉席，上寿庆贺，不在此限。”

唱赚在南宋临安，形式上有很大发展，演出更为繁荣。从宫廷祭祖的曲礼，瓦舍勾栏的营业，到请回家唱堂会，都有赚词的演唱。据《梦粱录》、《武林旧事》等记载，当时临安著名的唱赚艺人有濮三四郎、扇李二郎、窦四官人、离七官人等三十三人。而且有唱赚艺人的行会组织遏云社和创作兼演出组织书会。李霜涯、周竹窗都是书会中擅作赚词的才人。在元代，杭州尚有善唱赚词和诸宫调的名艺人胡正臣和女艺人赵真真、杨玉娥等(见元杨朝英《太平乐府》卷九“杨立斋”)。元以后不见有唱赚的记载。

陶　真　又作“淘真”，是流行于南宋临安(今杭州)的一种曲艺形式。唱词多七言句。南宋西湖老人《繁胜录》中说：“唱涯词只引子弟，听淘真尽是村人。”元末高则诚《琵琶记·义仓》净丑所唱之淘真，唱词为七言句，每句后有“打和”(帮腔)，均为“打打台莲花落”。明田汝成《西湖游览志余》卷二十曰：“杭州男女瞽者，多学琵琶，唱古今小说、平话，以觅衣食，谓之淘真。”将以琵琶为伴奏，说唱小说、平话称为淘真。明郎瑛《七修类稿》卷二十二“小说”条和明周清源《西湖二集》卷十七《刘伯温荐贤平浙》所举的陶真唱词的例子，也都为七言句式。清代李调元《童山诗集》卷三十八“弄谱百咏·闻书调一名淘真”条云：“曾向钱塘听琵琶，陶真一曲日初斜。白头瞽女临安住，犹解逢人唱赵家。”他认为淘真即为闻

(文)书调。由此可知宋、元、明、清四代，杭州均有淘真的演出活动，但形式与内涵各不相同，在明、清时代，主要指以琵琶为伴奏的七言说唱形式，且多由盲女演唱。清末俞樾《茶香室续抄》卷十三“闾阎淘真”条也称：“淘真不知何书，以七字为句，殆即今之弹词。”宋元时淘真曲目无传，今知明代最流行的有《红莲》、《柳翠》、《济颠》、《雷峰塔》、《双鱼扇坠》等五种(见田汝成《西湖游览志余》卷二十)，但曲本已不存。

涯　词　又作“崖词”，是流行于南宋临安(今杭州)的曲艺形式。据南宋西湖老人《繁胜录》记载，当时临安十三军教场、贡院前、佑圣观前等宽阔场所，路岐人(即流散艺人)演出的各种伎艺中就有涯词。其中说：“唱涯词，只引子弟；听淘真，尽是村人。”即涯词听众主要是城市青年。

涯词的题材内容与杂剧、傀儡戏等相同。如《都城纪胜》“瓦舍众伎”条说：“凡傀儡敷演烟粉灵怪故事铁骑公案之类，其话本(按即脚本)或如杂剧，或如崖词，大抵多虚少实，如巨灵神、朱姬大仙之类是也。”《梦粱录》卷二十“百戏伎艺”条亦说：“凡傀儡，敷演烟粉、灵怪、铁骑、公案、史书、历代君臣将相故事，话本或讲史或作杂剧、或如崖词。”但涯词的表演形式和伴奏乐器等缺乏记载，均不知。有人认为，涯词可能与“作赚绝伦”的书会才人李霜涯有关：涯词即李霜涯所作赚词，因李霜涯名闻遐迩，故其所作赚词便被称作“涯词”。涯词只流行于南宋临安等地，南宋以后未见记载。

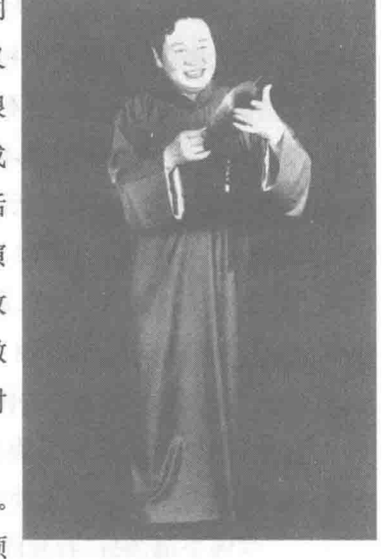
弹　词　明代流行的曲艺形式。唱词为七言诗赞体，适宜叙说长篇故事。明嘉靖时流传于以杭州为中心的浙北、浙东、浙南地区。“弹词”一词初见于明嘉靖年间(1522—1566)。但据明臧懋循记载，他当时所得弹词作品《仙游》、《梦游》，传为元末诸暨人杨维桢所作，即在元末已有“弹词”曲本。至明末清初，弹词南北皆有，而以江浙为盛，杭州为其活动中心。明田汝成《西湖游览志余》(成书于1547)卷二十记载，当时杭州，每年八月中旬观潮时，有“优人百戏，击球，关扑，鱼鼓，弹词，声音鼎沸”。臧懋循(1550—1620)《负苞堂文集》卷三“弹词小记”说：“若有弹词，多瞽者以小鼓、拍板，说唱于九衢三市。亦有妇女以被弦索，盖变之最下者也。近得无名氏《仙游》、《梦游》二录，皆取唐人传奇为之敷演，深不甚文，谐不甚俚，能使与矣儿少女无不入耳而洞于心，自是元人伎俩。或云杨廉夫(按：即杨维桢)避乱吴中时为之。闻尚有《侠游》、《冥游》录，未可得，今且刻其存者。”同书卷四内又有记载：万历四十年(1612)“《仙游》、《梦游》而外，复得《侠游录》四种，较前二录稍优”。据此可知，当时在浙江流行之弹词有用鼓板伴奏和弦索伴奏两类，而且时人以鼓板伴奏者为高。弹词曲本有《仙游》、《梦游》、《侠游》、《冥游》四种。前三种为臧氏所得，且予刊刻(刊本已佚)。明末薛旦《醉月缘》传奇(刊刻于1643年)第九出《弹词》，描写艺人在杭州演出弹词《薄命小青词》。董说《西游补》小说(作于1640年)第十二回，描写女盲艺人演唱弹词《西游谈》，为七言诗赞体，用琵琶伴奏，所用唱调为“凄楚琵琶调”和“泣月琵琶调”两种。清初，则有乌程(今桐乡)人陈忱所作《续廿一史弹词》(已佚)和梁溪(今江苏无锡)人陶贞怀(一说

为浙江徐致和之托名)所作《天雨花》(作于1651年)拟弹词作品等。

清康熙(1662—1722)以后，流传在江浙一带的弹词，除了均演变为以弦索伴奏外，由于所用方言、唱调及具体伴奏乐器的不同而发展派生出许多地方性的同类曲种，且多称“南词”，但也有称“弹词”的，乾隆间杭州弹词甚盛，袁枚(1716—1798)《随园诗话》卷五云：“杭州宴会，俗尚盲女弹词。”

或谓弹词源于宋代陶真，因陶真与弹词均属七言诗赞体，以唱为主，而且明代的陶真与弹词均用琵琶伴奏；或谓源出元明词话，除词话与弹词唱词同属七言体外，以为“弹词”二字系“弹唱词话”(见明《徐文长佚稿》卷四《吕布宅》诗序)、“弹唱说词”(见明盛于斯《休庵影语》)之简称。然因陶真、词话等的表演形式、基本唱调和伴奏乐器均不甚明，难作确论。

平湖钹子书 俗称“说因果”，主要流传于平湖、嘉善、嘉兴、桐乡等地。平湖钹子书表演形式简便，为一人手持单钹击节说唱，以唱为主。唱词多七字句，曲调为〔西乡调〕。节奏明快，琅琅如诉，其中又有长调、慢调、急调、哭调之分。伴奏乐器为一面钹子，一根竹筷，边敲边唱。说表不多，后吸收苏州评弹等的表演成份，也讲究“起脚色”和口技运用。人物的官白用平湖官话或中州韵，表白以平湖土话为主。历史上艺人行无定所，演出场所分为三种：一为“立白地”，即在乡村集市空地上，放一长凳，站在上面演出；二为“唱社书”，春秋两季农村要敬神祭社，祈求丰收，在举行祭祀仪式后演出，由祭社农户付钱；三在茶馆或书场演出。



据传，平湖钹子书为明万历年间平湖秀才范昶所创。在清末至民国年间比较兴旺，知名的艺人有陆双福、李顺元、高桂生、李新宝、张挨老、黑阿柱、金阿金等二十余人。民国三十五年(1946)，松江成立有平湖钹子书艺人的行会组织——永裕社，徐阿培、陈金朴、梁世龙、俞云清、唐阿根、黄坤生、胡炳生等，均为永裕社社员。平湖钹子书演出的传统书目有“开篇”和“正书”之分。开篇多反映平湖特色，有《东乡十八景》、《十二个月》、《田十景》、《戒鸦片》、《彭阿培拔翎毛》、《吕太爷上匾》等；正书有《杨家将》、《八窍珠》、《武松》、《七侠五义》、《天宝图》、《白英传》、《金台传》等百余个。

中华人民共和国成立后，平湖钹子书艺人参加了当地的曲艺协会。1958年成立的平湖县曲艺团，有平湖钹子书艺人四十余人。该团艺人徐阿培因编演现代曲目成就卓越，曾于1959年出席全国文教战线群英会。二十世纪六十年代初，平湖县以演出平湖钹子书为主的乡村书场多达几十家。演出方式也有所发展，出现了双档演出，并有女演员参加。同

时还有三档、群档、表演唱等演出形式，而且增加了二胡、琵琶、扬琴、笛子等管弦乐器伴奏。这一时期的代表性演员有郭锦文、陈金補、徐阿培等。还创作改编了新书目，有短篇《三换春联》、《四犁同耕》及长篇《敌后武工队》、《野火春风斗古城》、《铁道游击队》、《战斗在敌人心脏里》、《51号兵站》、《智取威虎山》、《两个老婆婆》、《婆媳亲》等。1966年“文化大革命”开始后平湖县曲艺团停止活动。1978年恢复曲艺团时，尚有平湖钹子书演员八人。

绍兴平湖调　又称“越郡南词”，简称“绍兴平调”。流传于绍兴及上虞等地区。



绍兴平湖调以唱为主，少有说表。唱词多为七字句，曲调优美细腻，为文人雅士所欣赏。早期演出以文人雅士自娱为主，参与者需有较高的文化修养，懂得诗词歌赋，不入书场茶楼，不作营业性演出。其活动场所，主要是文人商贾之家有祝寿、完婚、生子等喜事时，应邀唱堂会。主家必须待如贵宾，饮食丰盛，不收酬金，若付酬金被视为不恭。演出自行伴奏，分三品、五品、七品等不同的演出形式。三品为三人分持三弦、扬琴、二胡三种乐器；五品为五人，另加琵琶、双清；七品为七人，再加笙、洞箫或头管。无论几品，都只有弹三弦者一人说表、弹唱，“八技”皆从一人口出，其他人员专司伴奏。因而，弹三弦者在同行中地位最高，靠说、唱功夫来叙述故事，描摹景物，刻画人物，表演中说表代言可分行当脚色，生、旦、净用绍兴官话说唱，丑除表明特殊身份用京白或杭白外，一般用苏白。

绍兴平湖调演出时，先唱短篇“节诗”，后唱长篇“回书”。节诗有《曾记梨花细雨天》等多种，因无曲目名称，皆以全曲首句唱词称之；回书都选自传统书目《甘罗记》、《古玉杯》、《双鱼坠》、《仙庄会》、《渔家乐》、《双官诰》、《双珠凤》、《折桂亭》、《白蛇传》、《登科记》、《倭袍》、《玉蜻蜓》、《十美图》、《白狐裘》、《南楼传》等一百多个。所用曲调主要是〔平湖调〕。〔平湖调〕又称〔蓑衣谱〕，另有〔细调〕，以及辅助的〔方调〕、〔油葫芦〕、〔唐调〕、〔落金钱〕等民间俗曲以及〔锁南枝〕、〔满江红〕、〔剪剪花〕等昆曲曲牌穿插。还有在开唱前后演奏的少数器乐曲，如〔高山流水〕、〔平湖引〕、〔清江引〕等。

绍兴平湖调因所唱的基本曲调〔平湖调〕而得名。此曲调相传创始于明代，当时绍兴有姓平和姓胡两个读书人，因功名未就，绝意进取，遂编写通俗的弹词作品进行演唱而创造了平湖调。到清代初年，已盛行并流传到北方，清康熙年间李声振《百戏竹枝词》记载有北京演唱平湖调的情形。乾隆年间蒋士铨的《京师乐府词》中有《唱南词》一首云：“三弦掩抑平湖调，先唱摊头与提要。”足见其流传之广。清乾隆年间，绍兴知名南词艺人有胡小二、胡

嗣源。光绪年间，绍兴平湖调名家更多，知有周敦甫、周填甫、女霞姑、邬雪堂、金幼亭、赵伯一以及宋竹香、阿明、阿望、少卿、杨元兴、钮昌兴等。周敦甫有“平湖泰斗”之称，唱腔自成一派，称为“敦腔”；宋竹香长期为周敦甫伴奏，各种乐器，件件皆精，为此中巨擘。稍后，有潘丙坤、单隆庆二人最负盛名，社会争相延请。佼佼者尚有王安、陈伯荣、金拙存。辛亥革命后，潘子峰在新园茶社建立丝竹社，传教平湖调，学者甚多。学员中郑杏官、范仲良、潘少安等，皆为出类拔萃者；顾镜蟾、王寿昌、王幼安、孙秋生等，亦各有所长。乡间艺人以西塘下冯博臣、冯少臣父子最为著名。民国十年(1921)以后，又有史实父、刘斌二人继起，远近闻名。单在亭、周永年之“敦腔”，令人百听不厌。民国二十年以后，又有陈伯琴和钱大可、陈调甫、张南鹏等人。民国二十一年初夏，史实父、刘斌、张兰止、张康侯、王安、梁逸仙、王诰生等七人，应邀至杭州王绶珊家演出，深得杭摊正始社友称道。

中华人民共和国成立后，华东戏曲研究院、中央戏曲研究院先后派人前来对绍兴平湖调进行采访调查。1953年，史实父、陈伯琴、钱大可、陈调甫、陈永年等五人，应华东戏曲研究院之邀，赴上海举行了平湖调欣赏会，并在高乐歌场短期公演，灌制唱片两张。1957年，史实甫、张兰止、孙孟山等人参加了浙江省第二届民间音乐舞蹈观摩会演。1963年，绍兴曲艺团举办曲艺训练班，内设平调组，由胡绍祖、钱大可任教，招收了学员郑关富、汪嘉宝、王玉英、林映青、傅尧英、沈麟等人，结业后曾作营业性演出。1964年绍兴平湖调艺人参加浙江省弹词会书后，自觉在通俗化方面作了改进，移植演出了苏州弹词本《秦香莲》、《李双双》等书目。不久“文化大革命”开始，绍兴平湖调演唱组解体，青年演员改行，老艺人先后作古，绍兴平湖调逐渐衰落。

苏州弹词　又名“小书”，有说有唱，以说为主。是从江苏苏州传入并深受浙江听众欢迎的曲种之一。流行于浙北杭嘉湖地区和绍兴、宁波、舟山等地。

苏州弹词清初传入浙江。清咸丰后，在杭嘉湖城镇和乡村已十分普及，出场特多。已知清光绪元年(1875)，上海女弹词家严丽贞在湖州登台演出；光绪三年苏州艺人陈星南、陈月娥父女在湖州演出《果报录》。约于二十世纪四十年代初，苏州弹词进入杭州，后普及到绍兴、余姚、宁波、舟山等地。据二十世纪六十年代统计，浙江城镇经营苏州弹词的书场多达一百多家，农村茶店书场更是多得无法统计。

浙江人学习苏州弹词并以此为业的为数不少，其中卓然成家的有：人称“描王”的嘉善西塘人夏荷生，以创作演出《杨乃武与小白菜》名闻遐迩的海宁人李文彬、李伯康、李仲康、李子红祖孙，有善说《西厢记》的菱湖人钱雁秋，以说功见长的湖州人王文稼等等。尤其是二十世纪五十年代至六十年代初，浙江曲艺队、杭州曲艺团以及嘉兴、湖州、海宁、海盐、嘉善、桐乡、德清、安吉等市、县的专业评弹团相继建立，从上海、江苏各地调入了大量的优秀弹词演员，如王柏荫、徐天翔、曹梅君、邢瑞庭、葛佩芳、高美玲、邢雯芝、周剑英、朱良欣、孙纪庭、骆德麟、王荫春、郑缨、袁逸良、马小君、蔡小舫、沈慧人、吴玉荪、张雪麟、严小屏、严

燕君、陈平宇、秦锦雯、许一忠等，使浙江的苏州弹词实力大增。其中王柏荫稳健、飘逸的说功，徐天翔独创的“翔调”，张雪麟的噱功犹为称绝。“翔调”是徐天翔在乃师夏荷生创造的“夏调”的基础上，吸收苏州弹词的其他流派唱腔及戏曲音乐的某些音调、唱法发展而成的，是在中华人民共和国成立后产生的几种新的苏州弹词唱腔流派之一。“翔调”在二十世纪五十年代中期形成雏形，而在五十年代后期至六十年代前期说唱现代书目的过程中不断丰富、完善，臻于成熟。其代表性唱段有现代中篇苏州弹词《东海女英雄》中的《乘风破浪》及《血碑记》中的《夜奔》等。二十世纪七十年代末，浙江曲艺团青年演员在现代中篇弹词《新琵琶行》、《蔡锷与小凤仙》等的演出中运用“翔调”演唱的几个唱段很受听众欢迎和同行好评，进一步扩大了“翔调”的影响。“翔调”的总体风格昂扬、爽朗，演唱中力度变化较为频繁，喷口音和控制音交替使用，强弱对比明显；在突慢处常用力度控制的顿音唱法。在唱段中插入几句〔三回调〕，也是“翔调”的特点之一。

到二十世纪八十年代止，浙江经常演出的长篇弹词有《玉蜻蜓》、《白蛇传》、《三笑》、《描金凤》、《秦香莲》、《董小宛》、《西太后》、《白罗山》、《玉夔龙》等二十多部，其中不少均为演员新编的历史题材书目。此外，还创作演出了大量的新编现代题材书目，其中具有一定影响的，有长篇《李双双》，中篇《新琵琶行》、《飞雪迎春》，短篇《热心人》，开篇《一粒米》等等。

苏州评话　俗称“大书”，用苏州方言讲说。源于苏州。在浙江，初流行于杭、嘉、湖地区，后扩展至宁波、绍兴、舟山等地。

苏州评话何时流入浙江，无确切记载。至清咸丰、同治、光绪年间，杭嘉湖城乡书场遍布，苏州评话演出十分兴盛。

浙江的苏州评话名家名作不少。清同治年间的桐乡乌镇人金秋泉，因擅说《五虎平西》而走红江浙书坛；海宁人郭少梅为清末、民国年间的苏州评话名家，经他着意修饰的《三国》一书，书情合理，引人入胜，他本人也被誉为当年苏州评话“五虎将”之一；德清新市人杨莲青编演《包公》一书，以说见长，擅起脚色，称雄书坛，并收顾宏伯、金声伯、陈卫伯等人为徒，形成颇具特色的“杨莲青表演艺术”；民国年间苏州评话擅说《济公》的四大名家中有两家是浙江人：杭州人沈笑梅人称“吃醉济公”，宁波人陈浩然因十六岁时说《济公》出名，人称“小济公”。

中华人民共和国成立后，浙江的苏州评话有了新的发展和繁荣。二十世纪五十年代后期，杭嘉湖地区先后成立了十个评弹团(队)，汪雄飞、胡天如，唐尧伯、殷小虹等十多位颇有影响的苏州评话演员落户浙江。其中，汪雄飞自幼从父习《三国》，后又拜汪如云为师，说表和“起脚色”等技艺精湛。二十世纪四十年代，就跻身说《三国》名家之列。最拿手的《诸葛亮出山》和《过五关斩六将》等书，都是最受听众喜爱的精彩书目。他嗓音洪亮，精、气、神充沛，说功刚劲流畅，擅起脚色，有“活关公”、“活张飞”美誉；胡天如1959年来浙江嘉兴创

建南湖评弹团，擅说《彭公案》、《七侠五义》、《水浒》等书，说表流畅细致，语言幽默风趣，角色、手面、身段颇多创造，人称“活贾亮”。

浙江的苏州评话书目建设成果颇丰。二十世纪中期编演的中短篇书目，有施振眉与汪雄飞合作的《闯海》、《壮志雄心》，胡天如的《阳澄天兵》、《双喜临门》等；长篇书目有胡天如的《平原枪声》、《敌后武工队》，以及汪雄飞与人合作改编的《林海雪原》等。其中汪雄飞演出的《林海雪原》选回《跑马比枪》、《真假胡彪》，以及胡天如的《敌后武工队》等是公认的佳作。为了提高《林海雪原》的艺术质量，汪雄飞等人还在 1978 年冬专程赴东北林海深处体验生活。

在整理苏州评话传统书目方面，自二十世纪六十年代初开始，汪雄飞、胡天如等人先后整理了《三国》、《七侠五义》等书中的一些精彩回目。胡天如的《彭公案・访贾良》、《七侠五义・花神庙》；汪雄飞《三国》中的《赠马》、《草岗收将》、《古城会》等，除了曲本在浙江、上海两地的报刊、出版社刊载、出版外，还多次参加省曲艺会演并获奖。二十世纪八十年代初，汪雄飞、胡天如退休后，仍笔耕不止，将自己演了数十年的演出本记录下来，各有二三百万字之多。汪雄飞与人合作整理有《三国》系列丛书约一百五十万字，胡天如有《水浒》、《七侠五义》长篇选段约五十万字。海宁评弹团的评话演员殷小虹和他的父亲殷剑虹，以编演苏州评话《血滴子》而享誉书坛。殷小虹在剑侠题材书目创演方面，从内容的整理加工直至表演，均有新意，颇受听众欢迎，也得同行赞赏。

“文化大革命”中，浙江的苏州评话也和其他曲种一样，遭受摧残。二十世纪八十年代初曾一度兴盛，终因后继乏人，随着老演员的逐渐退休，苏州评话在浙江书坛上日趋衰落。

四明南词　又称“四明文书”，俗称“宁波文书”。流行宁波和附近县区及舟山等地。四明南词用宁波方言说唱，早期以唱为主以说表为辅，后渐渐演变为说唱相间。明末清初即有人开始对其音乐进行研究。清道光间最为繁荣。宁波新街一带有崇德社、引凤轩等四明南词组织，宁波城郊以及镇海、奉化演出四明南词的艺人有几百人。同治、光绪间仍相当兴盛，“辛亥革命”以后开始衰落。自民国二十一年(1932)起，四明南词开始去上海电台演播。民国三十三年有四明南词五档演员赴上海中央书场联合演出。同时还有陈金恩、陈昌浩、朱宝兴、虞夔堂、周渔舫、陈世卿、李省安、何贵章等；二十世纪三十年代以后有李茂春、曹显民、曹泉水、周廷黻等。二十世纪五十年代初又有女艺人马慧珍。至 1949 年，宁波尚有柴炳章、陈莲卿、俞



长寿等二三十人演唱四明南词。

四明南词的唱词多七字句，曲调幽雅，为士大夫所欣赏，故早期主要是唱堂会，有“南词进华堂，走书下农庄”之说。演出取坐姿，有单档、双档、三档至十一档等搭档演出方式。单档是说唱者自弹三弦，双档另加扬琴，三档加琵琶，五档加二胡、凤箫，七档再加阮、笙，九档再加拉弦乐和双清，十一档再加筝、鼓板等伴奏乐器。其中均以弹三弦者为主，要具有唱、念、表、奏等各种功夫。

四明南词音乐分唱腔和伴奏两部分：唱腔有〔平湖调〕、〔赋调〕、〔词调〕三种基本曲调。艺人将由此基础上发展而成的五个常用曲调〔平湖调〕、〔紧平湖〕、〔赋调〕、〔紧赋调〕、〔慈调〕，称为“五柱头”。伴奏音乐有〔大起板〕、〔三六〕、〔四合如意〕、〔将军令〕、〔得胜令〕等器乐曲，用在开始说唱之前、说唱间隙和说唱之后及尾奏。

四明南词曲目分开篇、正书两类。一般先唱开篇，后唱正书。传统开篇有《八仙庆寿》、《西湖十景》等；正书则有《珍珠塔》、《玉蜻蜓》、《白蛇传》、《双珠球》、《十美图》、《盘龙镯》、《雨雪亭》、《果报录》、《双珠凤》、《西厢记》、《四香缘》、《彩楼记》等，多为才子佳人故事。其中回书有《雨雪亭》等，为四明南词正书中经常独立抽出演出的代表性曲目。

中华人民共和国成立以后，建立了宁波市曲艺团，还开办培训班，请老艺人担任教师，培养了一批年轻的四明南词演员。老艺人陈莲卿整理、演出的《蝴蝶姑娘成亲》和《西湖十景》等脍炙人口，影响很大，是四明南词的保留曲目。柴炳章则对四明南词的音乐改良发挥了巨大作用。



苍南渔鼓　原称“嘭鼓咚”，流行于苍南、平阳、洞头等县。流传到洞头、玉环一带，又被称作“洞头渔鼓”；流行于平阳的称“平阳渔鼓”。

苍南渔鼓系闽南“俚歌”流入浙南后演变而成。据清乾隆《平阳县志》记载，明末清初，闽南人三次大规模移居平阳、洞头、玉环等地，“俚歌”随移民而来，故苍南渔鼓为一人持渔筒、简板用闽南方言说唱。演出时，艺人端坐在高处的竹椅上，用带缚鼓，斜背于右肩，夹在左腋下；右手按竹片板、用拇指和中指、无名指击节伴奏。说唱相间，以唱为主，表白不多。唱词基本上为七字句，以闽南语音押韵。曲调只用四句体的基本调，称〔嘭鼓调〕。有散板、中板两种板式。其中，“洞头渔鼓”因吸收了当地海岛渔歌的音乐因素，音调高亢，节奏较自由。中华人民共和国成立前，苍南、平阳、洞头、玉环的渔鼓艺人中，一部分是盲艺人，以走村串户唱“门头词”(短篇)度日；另一部分技艺较高，通常由地方上的“头家”(指众多村民的牵头人)聘请，每晚登台唱“传书”(长篇传奇故事)，短篇有《劝赌》、《林氏劝夫》等，连本长篇有《岳飞传》、

《杨家将》、《绿牡丹》、《乾隆皇帝下江南》、《高机与吴三春》等。

中华人民共和国成立后，苍南渔鼓增加了新编的书目，如《杨立贝》、《苦菜花》、《儿女风尘记》等。影响较大的艺人有张加田、陈为连等。二十世纪七十年代开始，受听众喜爱的书目被录成音带后发行，直接邀请艺人上门演出的活动减少。二十世纪八十年代，随着老艺人的陆续退休，演出活动日趋冷落。

杭州宣卷　俗名"宣讲宝卷"。清初起流行于杭州及临近的嘉兴、湖州、宁波、绍兴等地区。

杭州宣卷用杭州方言说唱，以唱为主。唱词为七字句或攒十字的诗赞体。演出时，艺人分坐在拼拢的两张八仙桌旁，有桌围椅帔，摊着宝卷本，摆着果品，点燃四支红烛。表演者一般为五至七人，其中一人敲木鱼，其他人则翻着宝卷照本宣唱。开始先唱一段含宗教内容的开篇，俗称"放兰"，然后开唱正书。正书的开头总是四句套子："花名宝卷初展开，诸佛菩萨降临来，善男信女虔诚听，增福延寿永消灾"。一人领唱，其他人在每段末尾接唱"南无佛，南无阿弥陀佛"的帮腔，称为"和唱"。所用基本曲调为〔宣卷调〕，又名〔念经调〕，其中又分〔大经调〕和〔小经调〕两种，此外还有〔游魂调〕。常演的书目中，开篇有《八仙庆寿》、《观音送子》、《三炷清香》、《十二月花名》等；正书中具宗教色彩的为《香山宝卷》、《刘香女宝卷》、《目连宝卷》等，传奇内容的有《琵琶记宝卷》、《梁山伯宝卷》、《何文秀宝卷》、《珍珠塔宝卷》、《白蛇传宝卷》、《百花台宝卷》、《双贵图宝卷》等。

杭州宣卷在清同治、光绪年间流行最盛。那时的宣卷活动分两类：一类是宗教性宣唱活动，宣唱者多为和尚、尼姑和善男信女，通过各种庙会义务演唱宣卷。如在杭州上仓桥、下仓桥、江干等地的朱天庙、湖墅的宋庙、半山的娘娘庙等庙会。还有在农历二月十九观音诞辰、六月十九观音出家、九月十九观音升天这三天内，请香头、庙祝，彻夜在佛堂前照本宣唱，以解困乏。以及在每年七月十五鬼节，连续三天的"兰盆胜会"(即"盂兰盆会")上演唱。不过这是宗教宣传，不属曲艺表演。另一类宣卷是营业性演唱活动，属于曲艺活动。演出者多为职业或半职业艺人，唱本除宝卷外，多据弹词本改编。演出场所除庙会外，主要是家庭堂会，在家庭祝寿、小儿满月等喜庆活动中进行。庙会和堂会演唱的内容有所不同，庙会唱《香山宝卷》、《目连宝卷》等佛教故事和劝世经文，俗称"素宣卷"；堂会中除祝寿唱《延寿宝卷》，小儿满月唱《还金得子》等卷本外，所唱多为《百花台》、《失罗帕》、《何文秀》等世俗故事，其中爱情故事颇多，故又俗称"荤宣卷"。

清光绪年间，杭州还出现了多家专门刻印宣卷脚本即宝卷的书坊。如玛瑙经房刊印了《刘香女宝卷》、《香山宝卷》、《目连宝卷》等，景文斋刊印了《雷峰宝卷》、《珍珠塔宝卷》、《陈世美宝卷》等，西湖慧空经房刊印了《龙图宝卷》，广记书局有石印本《双贵图宝卷》等等。民国时期还在刊印。杭州宣卷在民国九、十年间(1920—1921)仍十分兴盛，知名的专业和业余的宣卷表演者三四十人，其中颇有影响的有方吉鹏、赵炳泉、吴祖修、金小炳、米化庆、裘

来春、裘逢春、傅志芳、贺松寿等。民国九年杭州宣卷进入杭州大世界演出，分行当坐唱，伴奏乐器除以木鱼击节外，还加两把胡琴伴奏，唱腔上也去掉了“南无阿弥陀佛”的和唱，改用胡琴过门。这种形式清末民初演变为杭州武林调。到二十世纪五十年代初，杭州城乡基本上已无宣卷演出活动。

温州弹词　温州弹词是多人分行当自行伴奏说唱。清初始流行于温州地区以及瑞安、永嘉等地。

清初，由于昆曲盛行，温州城里的某些官员、士绅以及文人，成立了“唱和吟咏”的“清乐会”，以清唱昆曲《刀会》、《折柳》、《拷婢》、《偷诗》、《太白醉酒》、《李亚仙刺目》等折子戏自娱，并无偿参与堂会演出，老百姓称其为昆曲词调班。后来，随着昆曲的衰落，不断吸收了地方摊簧、词调以及民间小曲等音乐元素，至清咸丰年间、同治年间，形成了由职业曲艺艺人参与并以营利为目的的词调弹词班。

温州弹词中的昆曲词调班，至清光绪年间在瑞安还有清音社组织，参加者先后有王岳嵩、周国琛、李瘦梅、池志徽、洪炳文、项崧、项瘦侠、钟芷甫、池朝和、胡松甫等人，他们通晓音律，其中洪炳文还作散曲《四时乐》；直至民国初年，仍有李逸荃、洪幼园、陈音夫、薛钟斗、许达初等人参加，演唱活动十分兴盛。而在清末民初，永嘉也有昆曲词调班蕙风曲社，主要成员有李瘦梅、王小木、品山、芝亭、何永等人。民国十年(1921)后，又有李薏园、袁九峰、谢印心等人加入，并聘请瑞安许达初为教师，进行辅导。民国十四年以后，昆曲词调班逐步衰落。

温州弹词以唱为主，较少说白与动作。演出前往往在人家的厅堂、祠堂等场合并排安放两张八仙桌，上围桌围、椅帔，放有水果茶点，这对于昆曲词调班尤为讲究。组班演出者以七人居多，称作七品，亦可增减，分别称为三品、五品、九品等。主唱者坐于正中，手持三弦，其余演唱者分坐两旁：左为正吹(箫或笛)、二胡、筝三人；右三人则分别持抱月(鼓板)、四胡、秦琴等乐器。人员增减时乐器相应增减。演出前，一般先奏几首器乐曲，然后唱小段，再唱正书。词调弹词班的基本曲调为〔清音时调〕和〔紧平湖〕等。其书目也多为昆曲曲目，经常演唱的有《和番》、《醉归》、《断桥》、《旅店》、《思凡》、《思秋》等；也有少量的摊簧及民间小调。其中创作的〔温州十景曲〕极具特色，描绘温州本地的秀美景色，音乐上则编排了近十个新曲牌组成套曲，深受听众欢迎。

中华人民共和国成立后，温州弹词演员仅存项舜卿、黄定魁、严佰诚、林荣界、陈鸣锵等人。1957年，温州市文化主管部门，对弹词班作调查研究，并邀请玉环县的弹词班参加了温州市首届戏曲会演。1963年7月，温州市文化处又组成由叶大兵等人参加的温州弹词抢救小组，招收了黄莲香、陈旭萍、林小玲等人参加温州市曲艺团，建立了有老艺人参加并传授的弹词继承小组，着手弹词传统曲目的学唱和排练，并于当年年底在温州公演。1964年，他们带上新编现代弹词曲目《狱中绣红旗》，参加了浙江省现代戏与现代书(曲)目会演，获得好评。继承小组成立后，温州市曲艺团弹词组在继承的基础上，对弹词进行了

艺术改革:突出了主唱,根据需要演员还可站立表演;为了便于叙事、渲染,演员不再局限于分脚色演唱,吸收苏州弹词的特长,增强说表;不用秦琴伴奏,增加笛、琵琶,使音乐表现力更加丰富。在曲调方面,新曲目根据内容重新谱曲,如把肖华的《长征组歌》和毛泽东的词《沁园春·雪》由唐珂、卢兰生等人以温州弹词音乐为素材谱曲演出,耳目一新;同时,创作、改编、演唱了一批新曲目,如《瓯江口瓮中捉鳖》、《夜闯龙潭》、《王杰颂》、《老窑工》等。此时,使温州弹词以新的面貌活跃在温州地区文艺舞台上。1966年"文化大革命"开始,温州市曲艺团和弹词组皆被撤消。到1978年,温州市曲艺团恢复,弹词组重建,但因师资缺乏,演唱很不景气。

雀咚咚 流行于余姚、慈溪、上虞、绍兴等地农村。因演出以竹板和小鼓击节伴奏,竹板发出"雀"(余姚方言)的声响,"咚"是小鼓击打之声,故名雀咚咚。

雀咚咚以余姚方言说唱,以唱为主,说表辅之。唱词都是七字句,通俗易懂,合辙押韵。唱腔似吟似诉,称作〔唱书调〕。有的还以民歌小调、戏曲唱腔融入其间。在吐字上,艺人常在唱句中嵌入"啦、呀、呜、哟"等虚字衬句。伴奏乐器除大多用尺板(也有的用两片毛竹做成)外,有的在胸前横挂一只毛竹筒,左手提小锣,右手执短棒,间或以棒打竹筒与小锣,作为过门和间隙。还有的艺人用绷有蛇皮或石蛙皮的长竹筒,形状与道情筒相仿。



雀咚咚已知的传统书目不多,除《三篙恨》、《华姐》为艺人常学常唱的外,还有《阿二姑娘》、《雷姐》、《高友哥与五姑娘》、《徐阿长谋媳妇》、《邬玉林》、《三县并审祝元英》、《四姑娘》等。

雀咚咚于清中期已在余姚姚北一带流传。据家住方桥乡石桥村二十世纪初出生的老艺人邵汝荣回忆,他十一岁时即跟母亲学唱此艺,而他母亲是随邻村桂大妈所学。从雀咚咚的传统曲目分析,大多叙述清乾隆、雍正年间的故事,如雀咚咚的代表性曲目《只撩衣箱不撩人》,即是由清雍正年间发生在余姚的奇闻改编而成,并在雍正后迅速流传。至清末民初,雀咚咚日见衰微。1949年以前,大多为半农半艺的盲人为了生存而演唱。

中华人民共和国成立以后,农村进行了土地改革,农民居有定所,耕有田地,从事雀咚咚的艺人更趋减少。1956年有关方面进行曲艺艺人登记时,余姚已无专业的雀咚咚艺人。但雀咚咚的传统曲目被加工、改编成戏曲和电影。如《只撩衣箱不撩人》先后被改编成姚剧、甬剧、越剧《三篙恨》、《龙凤怨》以及电影《花烛泪》。雀咚咚的业余演唱活动,在乡村仍

较活跃。

杭州摊簧　又作“杭州滩簧”，别称“安康”，简称“杭摊”，是由南词说唱衍变而成的代言体曲艺形式。流行于杭州及嘉兴、湖州、宁波等地。兴起于清乾隆年间。道光以后，昆曲由盛转衰，杭州摊簧以坐场形式演出《缀白裘》中的昆曲折子戏，这一类移植的曲目，称为“前摊”。另有以民歌小调演唱，内容多取材于民间花鼓小戏，讲究滑稽风趣，称为“后摊”。



杭州摊簧的表演形式为分脚色坐场说唱。一般为五人一班，生拉胡琴，旦弹琵琶，净弹三弦，末敲鼓、丑打板。也有七人、九人、十一人一班的，但数量极少。七人加筝、笙，九人再加箫、笛，十一人再加洋琴、管。五人之外的艺人为专职伴奏。通常演出前，要先奏〔四合如意〕或〔三六〕、〔行街〕等器乐合奏曲，艺人称为“和音”。然后唱开篇，再说唱正书。开篇多为吉祥喜庆曲目，视邀请人喜事内容而定，或由邀请人点曲目。唱词通俗，句式整齐，不仅押韵，且讲平仄，如律诗一般“一三五不论，二四六分明”。

杭州摊簧的音乐，分唱腔和器乐两部分。唱腔曲调有基本调、曲牌、民歌小曲三类：基本调为杭州摊簧主要演唱曲调，分男、女宫，且有〔平板〕、〔男宫流水〕、〔快板〕、〔女宫流水板〕等板式；曲牌音乐多因袭昆曲而来，如〔点绛唇〕、〔端正好〕、〔风入松〕、〔急三枪〕等等；民间小曲，如〔四喜调〕、〔采茶调〕、〔杨柳青〕、〔游魂调〕等，多用于后摊曲目。杭州摊簧中的前摊曲目，说白皆因袭昆曲，用苏州官话，只有演唱后摊曲目时才用杭州话。杭摊的伴奏乐器有鼓、板、二胡、琵琶、三弦等。据老艺人回忆，一度有过“锣鼓摊簧”，用大锣大鼓伴奏，而且风靡一时。

已知的杭摊传统曲目共有一百二十多段（折），其中多数是前摊，如《白兔记》之“产子”、“送子”、“出猎”、“回猎”，《绣襦记》之“卖兴”、“当巾”、“打子”、“刺目”，《孽海记》之“思凡”、“下山”，《烂柯山》之“逼休”、“痴梦”、“泼水”，《占花魁》之“遇美”、“劝妆”、“接吐”、“独占”等等；后摊曲目较少，有《卖草囤》、《荡湖船》、《磨房串戏》、《化子过关》等。

杭州摊簧在清咸丰、同治时有艺人三百余人，建立有行会组织恒源集，范祖述《杭俗遗风》记载了当时杭摊的情况。至清末民初恒源集改名为安康正始社。这段时期，杭摊演唱班有五十余个（每班约五人），以盛倪贵、盛友福、沈传霖、邓寿朋、朱传炳、陈其善、段锦云为首的各班最为著名。其中，又以平庆保、陆叶、冯奎为首的三班最负盛名。抗日战争前后班社林立，名伶辈出。抗战前最著名的演唱班为朱少伯、王少庭、王保隆为首的三班。之后，旦脚有蔡春庭、冯少春、沈传霖、王玉亭、朱少白、何荣光等；小生有沈雨泉、朱光琪、马诚斋、陈其善及寿锡泉、邓寿明、瞿咏春等；老生有史廷青、徐瑞林、张建侯、陆九令等；丑脚有段锦云、段小云、高祝如、高子如及盛倪贵、盛友福、邱石如等。

中华人民共和国成立之初，杭摊老艺人尚有瞿咏春、朱少伯、朱庆生、钟少庭、徐少鹏、段小云、王少庭、邱石如、何荣光等，他们于1956年成立杭摊组。次年，招收了冯招弟、金根官、阮凤娥、田爽秋、王雅琳、王丽雅、吴莉娟、沈金凤、徐惠民等九名女学员，进行培训传艺。同时，还移植、改编了《新西湖十景》、《渔夫恨》、《破除迷信》、《美国兵厌战》等新曲目。1958年杭摊组加入杭州曲艺团。1961年3月，杭摊演员被并入杭州杭剧团演唱杭剧，杭州摊簧遂告消亡。

杭州评词　俗称“小书”，又名“文书”，艺人行话称“简册儿”。因伴奏乐器是胡琴，又名“琴书”。流传于杭州、余杭、肖山、桐庐、绍兴、诸暨等地。



杭州评词早期由一名男演员自拉胡琴，单档说唱。后发展为男女双档，伴奏乐器在原有胡琴的基础上增加了三弦。道具也为醒木、折扇、手帕等。唱词多为七字句或加衬词，逢双押韵。以杭州方言说唱，但人物代言采用的“官白”有所区分：生用“中州韵”，旦用杭州书面语，俗称“杭州官话”，而小旦与丑则用“苏州白”。演出时一般先唱“提唐诗”，俗称“节诗”，即“开篇”，然后演出正书。

杭州评词的基本曲调为〔平调〕，并根据不同人物及感情变化又分别有〔喜调〕、〔怒调〕、〔哀调〕及〔快板〕等不同的功能性唱腔。杭州评词经常演出的“提唐诗”有《韩信问卜》、《江边老渔翁》、《西厢记》、《倭袍》以及《半字开篇》、《滑稽开篇》等。其中《江边老渔翁》实是介绍杭州的人文景观；《滑稽开篇》中多用杭州的方言俗语和歇后语，听来引人发笑。正书中的传统曲目有《双珠凤》、《珍珠塔》、《十美图》、《玉蜻蜓》、《白蛇传》、《红蛇传》、《青蛇传》

等三十多部，多为反映才子佳人的爱情故事，也有如《粉妆楼》、《三门街》、《宏碧缘》、《下山东》等武打书。

杭州评词在清初时以“文书”相称，由南词演化而来。清乾隆年间就有朱宝荣等知名艺人演出，嘉庆、咸丰间开始兴旺。至同治、光绪年间已十分普及。光绪间知有杭州评词艺人六十余人，清末民初艺人多达八十余人，知名的艺人有杨奎坤、陈云麟、杨荣广、杨庭耀、徐桂棠、赵树麟、郦庆云、叶树堂、方如堂、罗小祥、李芝卿、毛文奎、赵云麟、曹祥云、张永昌、钱顺堂、童一梅、罗永祥、戚玉堂、戚玉琪、戚芝麟等。赵云麟、罗永祥等人还发起成立了评词普育社，社址设于杭州扇子巷玉楼春茶店。杭州评词艺人刘炳祥同时在余杭成立了评词广裕社。两个杭州评词行会组织的成立，对杭州评词艺术的发展起到了极大的推动作用。不久出现了戚（玉堂）、罗（永祥）、杨（炳坤）三个艺术流派。其中戚派长于说表，唱腔遒劲、激越，擅长说唱《黄金印》、《游山东》等书目；罗派音调柔美、委婉，以描写细腻取胜，专唱《双珠凤》、《白蛇传》等文书；杨派连说带做，动作利索，落落大方，善演《粉妆楼》、《麒麟豹》一类武书。杭州评词的演出场所遍布杭州城乡，其中杭州城内较有名气的场所，有南星桥的碧雅轩、海月桥的海月楼、闸口的红绿茶室、上仓桥的凤山茶室、悦来茶室、望江门的顺风茶楼等。

中华人民共和国成立以后，杭州评词出现了金荣棠、来锦贤两位名家。金荣棠宗戚派，有学生郭月英、肖钱林、金珠儿、王桂凤等人。金改变男单档的演出形式，与郭月英拼男女双档，蜚声词坛；来锦贤宗杨派，说表清脱、细腻，唱腔圆润，说、唱、表、做俱佳，深受评词听众的青睐。当时移植改编和创作的新曲目不少，影响较大的有《十五贯》、《苦菜花》、《杨立贝》、《平原枪声》、《江面之火》等。“文化大革命”中，杭州评词迅速衰落。至二十世纪八十年代初，仅剩来锦贤的弟子胡正华一人坚持演出，后继乏人、行将消亡。



金华道情　又名渔鼓、道情、竹琴、“说古文”、“劝世文”。流行于金华及衢州、义乌、东阳、浦江、武义、兰溪等县区，因各地语音和曲调有别，当地听众往往把艺人们所唱的道情冠以当地名称，如义乌道情、东阳道情、浦江道情、兰溪道情、武义道情和衢州道情等。

金华道情以唱为主说表为辅。唱句多为七字句，朗朗上口，通俗易懂。伴奏乐器为渔鼓、简板，一人自敲说唱。演出中正面人物一般用金华官话代言，而反面人物则使用当地方言。演唱的基本曲调为〔道情调〕，但各地有不同的板式与风格，且称谓有别，如金华县有〔迭板〕、〔中板〕、〔慢板〕、〔混合板〕等；而义乌县则有〔平调〕、〔悲调〕、〔哭调〕、〔紧板〕等；武义县又有〔平音〕、〔高音〕、〔拖音〕等。各地的辅助曲调也不同：金华县仅〔宫灯调〕一种；而

武义县则有〔江湖莲花〕、〔金花开〕、〔山歌调〕、〔花鼓调〕、〔看相调〕等多种。

金华道情的传统曲目分摊头和正本(短篇和中长篇)两类。摊头有《十二月花名》、《二十四节气》、《三十六码头》等。正本知有四百多部,有根据戏曲移植、改编的《珍珠塔》、《孟姜女》、《岳飞传》、《隋唐》、《薛仁贵征东》、《薛丁山征西》、《狸猫换太子》、《包公斩陈世美》等,有根据其他曲种改编的如《高郎织绸缎》、《施义逃走》、《王金满》等。还有根据发生在金华地区的真人真事编成的,如发生在义乌的《双刀记》、《借银记》、《火烧双林寺》等,发生在武义的《双针记》、《狗义报》等,发生在金华的《双珠花》、《三头记》、《尼姑记》等,发生在兰溪的《银台记》、《龙凤锁》等。这些曲目的命案传奇故事是艺人用钱从官府衙门案牍中买来的,称为"买口供"。

金华道情的活动,据艺人回忆已知最早可追溯至清乾隆年间。而清末至民国时期最为繁荣,当时闻名的金华道情艺人为邢兆兰。清光绪年间,东阳艺人有赵虎娘及其徒义乌的毛锦秀、浦江的黄儿亭等;民国时期兰溪有吴荣桂、刘卸土及其徒徐炳生、钟明金,东阳有吴荣春,浦江有洪以土、张成田、朱志银、钟士焕及其徒黄湖亭,武义有陈李昌,义乌有叶英美等。但早期艺人大多为盲人或半盲人,以卖艺糊口,生活贫困。

中华人民共和国成立后,金华道情获得了极大发展,艺人不限于盲人,有的文化程度还较高。创作和演唱活动活跃。义乌叶英美编唱的道情《虞小玉》在第一届全国曲艺会演获好评。叶英美非但艺术高超,而且艺德高尚,在全国曲艺界享有"北有韩起祥、南有叶英美"之誉;东阳吴荣春所编演的《理发的故事》家喻户晓。值得一提的还有业余道情艺人马烈商(东阳),自抗日战争开始就以金华道情为武器,宣传抗日,直唱到后来仍以道情进行时政宣传。同时除陈李昌、黄湖亭等老艺人外,还涌现了邹爱琴(金华)、朱顺根(金华)、沈友良(兰溪)、叶英盛(义乌)、蒋今春(东阳)、何彩英(东阳)、吴询梅(东阳)等一批新人,移植、创作了一批新曲目,影响较大的有《红色姐妹》、《借被面》、《贺新房》、《怀念吴晗》、《雷锋三次回故乡》、《爱香劝娘》等。同时,他们在唱腔上锐意改革,使金华道情更加优美动听。

兰溪摊簧　又作"兰溪滩簧"。流传于旧金华、衢州、处州三府所属的金华、兰溪、衢县、龙游、江山、常山、开化、遂昌一带。

兰溪摊簧相传为清乾隆时兰溪某知县之苏州师爷所传入。当时,所学者皆士绅及富家子弟,百姓戏称他们为"太子",故称"太子班"。已知兰溪最早的太子班,为成立于清光绪二十六年(1900)的余庆会和成立于宣统二年(1910)的群乐会,前者有成员蔡兰兰、方方、蔡老修、周老维等,后者有徐绍棠、蔡寿昌等。清末民初,衢州城里的兰溪摊簧坐唱班亦很多,最著名的为静乐轩,活动于民国九年至十九年(1920—1930),成员有毛仁富、姜文祥、姜邦炎、徐荣柏、陈秀森、马双喜、毛加俊等十余人。静乐轩还培养、传教了毛聚友、何炜、徐秀娃、徐图、徐桂荣、严邦镇、汪志强、刘祥村等一批青年。



民国十九年，兰溪县城的陈镇品、吴少锋、樊志昌、徐绍棠等人，建立允春会。抗日战争时期，兰溪县城沦陷，兰溪摊簧演唱者流落乡间，在游埠、永昌等许多乡镇办起了坐唱班。这些坐唱班大都活动至1949年。在开化县也有坐唱活动，名艺人有徐福池、鲍天云等。兰溪摊簧因分布地区较广，衢州、兰溪、金华、开化等各县方音又不相同，故均依当地方言和官话演唱。演唱形式分单档、双档、多档。所用伴奏乐器以二胡为主，还有琵琶，三弦、扬琴、笙、鼓板、撞钟等。平时单档的演唱活动极少。双档则一人起男角，一人起女角，二人分操乐器。多档由三至七人组成，亦有多至十二人者，其中以五至七人组班为多(称五品、七品)。五人则分任生、旦、净、末、丑，各操乐器伴奏。五人以上的班组，则除五人是主演外，其他人只伴奏，不说唱。各个行当所操的乐器，无固定分工，视各人所长而定。但也有脚色分工甚细者，如兰溪的坐唱班，男脚色分老生、小生、净、丑，女脚色分花旦、正旦、老旦。唱腔要求有金(旦)、木(老生)、水(小生)、火(净)、土(丑)之别。演出时，众人围着两张八仙桌拼成的长桌而坐，桌上摆琉璃灯，红烛高照，除在家庭厅堂中演出外，也可在街道宽阔处设高台演出，或在迎神庙会、农村社日时活动。

兰溪摊簧所用曲调主要为〔摊簧调〕和〔春赋调〕。〔摊簧调〕分男女宫，称"男春赋"和"女春赋"。又分原板、散板、慢中板、紧板、数板、煞板等板式。还有〔弦索〕、〔北调〕等辅助曲调。除基本调〔摊簧调〕、〔春赋调〕外，依流行地之不同，还有〔花调〕等；至于辅助曲调，差异较大，有用昆曲曲牌的，也有用当地民歌小调的。

兰溪摊簧的传统曲目，多数为昆剧折子戏内容，如《柳氏梳妆》、《陈生跪池》、《三娘产子》、《窦公送子》、《回猎见父》、《法海断桥》、《许仙相会》、《伏钵收妖》、《赵氏描容》、《五娘别坟》、《广才扫松》、《酒楼会兄》、《杨雄醉归》、《崔氏逼写》、《马前泼水》、《下山游春》、《僧尼相会》、《疯僧扫秦》、《貂蝉拜月》等。也有《卖草囤》、《卖花线》、《二姑娘相思》等。

中华人民共和国成立以后，在衢州、金华各市、县城乡，已无兰溪摊簧坐唱班活动，也没有专业卖唱艺人。在民间开展的业余文艺活动中，兰溪摊簧也已销声匿迹。

丽水鼓词　又称“唱古事”，“唱故事”，流传于丽水地区的缙云、青田、松阳、景宁、云和等县。因语音、曲调有别，又分别称缙云鼓词、松阳鼓词、青田鼓词等。

丽水鼓词的表演形式为说唱相间，以唱为主，基本曲调为〔平板〕。伴奏乐器主要为扁鼓和拍板，缙云、青田、丽水、松阳一带的鼓词艺人有在寺庙里定期唱《陈十四娘娘》、《大香山》等宗教性曲目的习俗，故还有用大堂鼓的情形。青田还加一种叫“切”（也叫六轮）的伴奏乐器，用一根绳子将六块竹片串联而成。一般伴奏乐器，只用于“过门”，在停止说唱时敲击，以渲染气氛，说唱时不伴奏。但也有少数艺人边唱边击打乐器，以加强语气和情绪。清同治《云和县志·风俗篇》载该县士人柳翔凤的《迎神琐记》说：“丽邑（今丽水）西乡有唱《夫人词》者矣，叙述异事，俚俗皆知。”《夫人词》为丽水地区最为著名的鼓词曲目。由此可知丽水鼓词最迟在清中叶就已形成。已知最早的丽水鼓词行会，是光绪二十二年（1896）成立的丽水县鼓词行会，俗称“鼓词行”或“夫人行”。此行会在民国十五年（1926），曾有改组，除了推举新主事人外，并修改了行规，全行人员按辈份排列，记载在册。清末至民国年间，丽水地区的鼓词较为兴旺，较著名的艺人丽水有刘文华、麻明德，缙云有徐顺康、周友福等。

翁州走书　二十世纪五十年代，舟山横岛人曾称其为“六横走书”，桃花岛人称之为“桃花走书”，而老艺人则习惯称作“翁州老调”。直至七十年代初，舟山文化部门才统一称其为“翁州走书”。流行范围除舟山的定海、普陀、岱山等岛屿外，还扩展到宁波的镇海、鄞县等地。

翁州走书有说有唱，以唱为主，说表为辅；“起脚色”时有身段、台步表演。其曲调的基本调为〔慢调〕和〔急赋〕，另有〔二簧〕、〔乱弹〕、〔四平〕、〔流水〕等附加调，多是从宁波走书及宁波、绍兴等地的地方戏曲中吸收而来，有的是同曲同名，也有的异名同曲。

翁州走书的传统书目，早期以短篇为主。后陆续移植了各类弹词、宝卷及戏曲唱本等，形成了不同风格的长篇书目，有的还取材于海岛的民间传说，已知有百余部。二十世纪五十年代，经整理、筛选后的长篇书目尚有《玉蝴蝶》、《文武香球》、《白鹤图》等二十余部。

已知翁州走书最早的艺人为定海人安阿小。他在清嘉庆年间（1800 左右）即靠演出“北摊翁州老调”谋生，经常在舟山等地海岛行艺，并在普陀六横定居，收徒传艺，当时蛟头乡大支村人阿福就是他的徒弟。清光绪三十四年（1908）沃阿来拜阿福为师，成为已知翁州走书的第三代传人。沃阿来粗通文墨，二十世纪初对翁州走书进行了一系列改革：他先将一些不易听懂的土话、俚语改为舟山官话（即通用的书面语言）；增加了“起脚色”表演，改坐唱为走唱，吸收了戏曲中的台步、身段等动作，使书中人物更加生动、形象；在演出方式上，他改单档为双档，除主演外，增加一名敲鼓伴奏和帮腔的副手；又改沿门卖唱为在堂屋、晒场等处设场演出；同时，又对传统曲目进行加工、整理，还据姊妹曲种及剧本题材进行移植或改编，丰富了翁州走书的书目。由于沃阿来的不懈努力，翁州走书由此走上较为规范的发展途径，奠定了基本格局。至二十世纪二十年代，随着沃阿来的徒弟沃阿定等人

的书艺成熟，翁州走书出现了鼎盛局面。沃阿定嗓音高亢，说表细腻，表演传神，深受听众欢迎，足迹遍及普陀、定海、岱山、嵊泗及宁波、镇海等地。当时，舟山有正月唱“灯头”，二月唱庙会的习俗，演出以稻谷计酬，沃阿定演唱个把月可获稻谷四千三百多斤，演出收入远远超过一般的艺人。沃阿定为人正直，颇有正义感，加上见闻广博，经常编唱一些针砭时弊的开篇唱段来警世戒俗。民国十九年(1930)，六横百姓为抗国民党的苛捐杂税及渔霸欺压，进行了一场震惊全省的大暴动，沃阿定便是首领之一。他以说书之便，走乡串村，发动群众，使渔民百姓一万余人于正月初一集会东岳宫，接着便游行示威，并将土豪劣绅击毙，事后遭受国民党政府的血腥镇压，沃阿定也被捕入狱，遭囚禁六年之久，至民国二十四年获释，因受酷刑致残，一度辍演。

中华人民共和国成立以后，翁州走书艺人纷纷参加了当地的曲艺协会。名艺人沃阿定也于 1951 年重操旧业，因他受刑致残，行动不便，舟山、定海等地的听众就用轿子相抬，竞相延聘。二十世纪六十年代初，沃阿定的徒弟、第五代传人虞定玉，对翁州走书的基本曲调又作了改进，对〔慢调〕、〔急赋〕进行整理，增加二胡为伴奏乐器，使伴奏音乐更为丰富。二十世纪七十年代初，舟山地区文工团也对翁州走书的音乐和表演作改革尝试，取得可喜成果。期间，除传统曲目外，移植、改编、创作的新曲目就有十多部，如《盐场风波》、《伏虎塘》、《六横暴动》等。尤其是以沃阿定亲身经历的事件编演的《六横暴动》一书，故事真实，场面壮烈，情节感人，在海岛渔村久演不衰，轰动一时。“文化大革命”中，翁州走书受到无情摧残。至二十世纪八十年代初，随着老艺人年事已高且先后告别书台，翁州走书几成绝响。

温州鼓词　　俗称“唱词”，又因过去鼓词大多为盲人所唱，又称“瞽词”、“盲词”。流行于温州地区及毗邻丽水、台州两地区的部分县、市。

温州鼓词以温州方言说唱，以唱为主，少有说表。基本曲调称〔吟调〕，由古代文人的吟诗调与浙南民歌融会演变而成。此外，还有〔太平调〕和〔大调〕等，其中〔太平调〕又分〔正太平调〕和〔反太平调〕两种；〔大调〕又称〔灵经大调〕或〔娘娘词窦〕，专门在“大词”演唱中使用。早期表演，只用竹筷敲打皮扁鼓击节伴奏，至清光绪年间有艺人发明了具有特殊风格的牛筋琴，开始时五根弦，后增至十二根弦；有的还配上三粒板、小抱月等乐器。基本曲调在运用中还形成〔原板〕、〔慢板〕、〔紧板〕、〔叠板〕等板式。唱词大多为七字句，兼有五字句，偶句末字押平声韵。

温州鼓词的传统曲目可分为“平词”和“大词”两大类。平词曲调优美，唱多于白，长于抒情，以牛筋琴为主要伴奏乐器，内容采自传统说部和民间故事。根据演唱风格的不同，又分为南、北两大派，南派曲调委婉细腻，曲目内容多为悲欢离合的故事，如《高机和吴三春》、《双面貌》、《十二红》、《粉妆楼》、《玉蜻蜓》等；北派曲调粗犷激越，曲目内容多为《三国》、《水浒》历史演义。大词亦称“娘娘词”，为旧时敬神时表演，曲词平板，只击扁鼓伴唱，或加以大锣大鼓。常演曲目《陈十四娘娘》可以连演几昼夜。温州鼓词传统曲目已知有四

百多个，其中《十二红》为艺人必学曲目，称作“词娘”。

据传，温州鼓词在明代由横阳(今温州平阳)的里巷之曲与词曲发展而成。清代盛行，清嘉庆、道光年间知有艺人白门松、阿光儿等；同治、光绪年间，上坞发、毛行发、东山德、陈昌德等艺人名蜚曲坛。民国至抗日战争前，温州鼓词的名艺人有曹岱卿、士庆、陈壬莲、李庆新、李林姆、谢沛清、登杰、季松年、岩聪、黄玉臣、陈月波、王阿坤等。其中士庆以擅演《十二红》闻名，其徒陈壬莲、李庆新、李林姆被称为温州鼓词北派的“三鼎甲”，而陈月波(艺名白象珍)擅演《西游》、王阿坤擅演《南游》，故在温州鼓词界享有“《西游》珍、《南游》坤”之誉。

中华人民共和国成立后，温州鼓词的演出十分兴盛，当时艺人知名的有林朝藩、叶岳生、管华山、郑声淦、阮世池、高美卿、郑明卿、朱金庚、丁凌生、项宗光、戴秀川、陈志雄等。其中以“林朝藩的劲、叶岳生的文、管华山的神、郑声淦的琴、阮世池的音”尤得听众称赞。二十世纪中后期，温州鼓词发展迅速，艺人队伍日益扩大，人才辈出，成为温州地区的主要曲种。二十世纪五十年代初，以管华山、阮世池为曲坛翘楚，后出现了丁凌生、陈志雄、项宗光、方克多等代表性艺人，被听众尊为“四大词师”。同时不断涌现出诸多新秀，如温州市的陈小宝、潘爱国、黄美琴，瓯海的叶海琴、谢志强、黄少华，乐清的林其清，瑞安的徐玉燕，苍南的缪秀华等等。在演出形式上，曾出现过男女双档；在改良曲目方面，还改编、演出了《罗汉钱》、《李双双》等新曲目。1958 年，阮世池演出的《不靠天》和管华山演出的《新群英会》曾获浙江省曲艺会演优秀奖，其中《不靠天》还参加了当年在北京举办的第一届全国曲艺会演；管华山的《斗玄坛》以及方克多演唱的《智闯龙潭桥》，也在省、市会演中获奖，后者还于 1982 年参加全国曲艺优秀节目(南方片)观摩演出，获创作、音乐、表演一等奖。至二十世纪八十年代初，温州鼓词出版、发行了大量的录音带，为当地群众所欢迎。

宁波走书　　又名“犁铧文书”，“莲花文书”。流传于宁波所属的慈溪、余姚、鄞县、奉化、镇海、象山和舟山地区的定海、普陀、岱山、嵊泗以及绍兴地区的上虞和台州地区的黄岩等县。

宁波走书源自民间小曲。约在清道光、咸丰年间，上虞一带的农民，以唱小曲消除疲劳。后来发展到在夏夜或冬闲时，在晒场、厅堂上演唱有故事情节的片断，自我娱乐，只用一副竹板和一只毛竹篰头击节。光绪年间传入余姚农村后获得很大发展，许多学唱者还成立了杭余社，经常在一起交流经验，研究节目。其中有个叫许生传的艺人，吸收了绍兴莲花落的曲调，采用月琴伴奏，自行伴奏说唱。自他开始，说唱表演兼有摹学，且演唱《四香缘》、《玉莲环》、《双珠凤》、《合同纸》等长本书目，并很快传到宁波、舟山等地。许生传之后，知名艺人有谢宝初、毛全福、段德生、蒋仁忠以及王海芳、陆荣棠、应兰芳、蒋顺海等。其中应兰芳擅唱《白鹤图》，技艺高超，弟子有许斌章等。抗日战争期间，艺人蒋顺海在四明山解放区还演唱过根据伊兵《桥头烽火》剧本改编的宁波走书书目，极大地鼓舞了军民的抗日情绪。但在旧社会，走书艺人饱受颠沛流离之苦，以至解放前夕从事走书演唱的艺人只有二三十人。

宁波走书的表演，开始时是由一人自弹月琴，坐着说唱，后又加入其它乐器，如四胡、琵琶、扬琴、三弦等伴奏。演出时，演员坐在桌子后面，乐队坐在桌子两旁。演员坐于桌后说唱表演，动作幅度较小的，称为“里走书”；演员与乐队分坐两旁，在舞台上表演动作幅度较大的，称为“外走书”，且有相应的舞蹈姿势与动作，“起脚色”时借鉴了戏曲表演的程式动作。

宁波走书的曲调，常用的有〔四平调〕、〔马头调〕、〔赋调〕三种，俗称“老三门”。有时，也用〔还魂调〕、〔词调〕、〔二簧〕、〔三顿〕、〔三五七〕等。宁波走书的传统书目有《白鹤图》、《黄金印》、《四香缘》、《十美图》、《胡必松》、《双珠球》、《三门街》、《大红袍》、《珍珠塔》、《麒麟豹》、《天宝图》、《包公案》、《紫金鞭》、《文武香球》、《东汉》、《西汉》、《隋唐》、《杨家将》、《五虎平西》、《七侠五义》、《大明英烈传》等数十部。

中华人民共和国成立以后，宁波走书得到了极大的发展。1952 年定名为宁波走书。还专门培训了朱桂英等一批女演员。在伴奏乐器上也进行改良，形成了四胡、二胡、月琴、扬琴、琵琶、三弦等多件乐器伴奏的乐队。在表演上增强动作性，使表演区域进一步扩大。除继承和整理原有的传统书目外，还移植、改编了《桥龙飚》、《林海雪原》、《敌后武工队》、《新女儿英雄传》、《野火春风斗古城》等新书目。由应毅执笔创作、许斌章表演的《朱德能创造防护罩》，在 1958 年先参加了省首届曲艺会演，获优秀曲目奖，随后赴京又参加第一届全国曲艺会演。此后创作改编的宁波走书《四明红霞——李敏》及《三斗六老虎》等书目在参加省的会演中多次获奖，走书艺术有了新的发展。“文化大革命”期间，宁波走书受到极大的摧残。1978 年后又得以恢复。至二十世纪八十年代，宁波市区有宁波走书的专业和半职业艺人二百余人，成为浙江省较有影响的曲种之一。



嵊县落地唱书　　又称“嵊县文书”。流行于嵊县、新昌一带。也一度在宁海、象山、天台、临海、诸暨、义乌、余杭、武康、孝丰等地流传。

嵊县落地唱书形成于清道光、咸丰年间。当时嵊县西乡一些穷苦农民为谋生计，以当地流行的〔宣卷调〕为主，糅合〔牧牛调〕、〔莲子行〕等民间小调，创造了一种叫〔四工合调〕的曲调，在每年农历春节至清明期间，到本县和新昌等地农村沿门卖唱。起初唱的都是“福禄寿喜”、“五谷丰登”之类的“彩头”唱词，如“客到此地会成仙，荣华富贵万万年”；“王母娘娘生贵子，状元头上插宫花”等等，以博主人高兴。以后形成了略有情节的小段，当地人称“堂书”，有《十稀奇》、《十古怪》、《败子回头金不换》等唱段。由于极富乡土气息，通俗幽默，极受当地群众的欢迎。每逢春节，农民往往以年糕为酬，故嵊县落地唱书又有“白条书”之称。在沿门挨户演

唱阶段，嵊县落地唱书以一人演唱为多数，无专用的乐器伴奏，仅以艺人手中的旱烟管在农户门槛上击节伴奏。后来发展到在农户廊下、堂屋坐唱演出时，演变成双档形式，一人主唱，另一人以鳖鼓、绰板作伴奏，并且帮腔伴唱，所用曲调有〔四工合调〕和〔哀哀调〕等。清光绪初年，艺人们从当地流行宣卷和戏曲中移植改编了一些长篇书目。为适应长篇演出需要，嵊县落地唱书艺人金芝堂在光绪十五年(1889)吸收湖州三跳〔劝书调〕，创造了〔吟哦调〕，以“吟哦依吟哦”的衬词帮腔进行伴唱。为区别当地流行的湖州三跳“走台书”的演出，自称为“落地唱书”。此后，日趋繁荣，形成了专业和半农半艺的艺人队伍，陆续进入城镇，并扩展至外县，被其他艺人称之为“绍帮”。同时，为了与“杭帮”等其他艺人竞争，他们从音乐唱腔到书目内容都作了一系列改进。在伴奏乐器方面，增加了三跳板助节，从双档发展为多档，由以唱为主发展到唱说结合，嗓音有了男女声之别，甚至分生旦净末丑五音(五人)演出；演出场所也从在农村庭院、厅堂拓展至城市茶楼酒肆或书场。这段时期，基本曲调〔吟哦调〕在光绪二十八年(1902)左右，以剡溪为界形成南、北两派，称为“吟哦南调”和“吟哦北调”。北调平易文雅，说唱性强，口语化；南调高昂明快，乡土味浓，歌唱性强。南派书目多从传统书取材，北派书目多从文学卷本取材。南派风格粗犷自由，形象生动；北派强调声色，讲究韵味。流传地区也进一步扩大，除丽水、温州地区外，几乎遍及全省。这一时期的传统书目，除早期的中短篇外，主要的长篇书目有从宣卷等改编而成，《双落发》、《卖夏布》、《赖婚记》、《相骂本》、《箍桶记》、《珍珠塔》、《双金花》、《双珠凤》、《三仙炉》、《玉蜻蜓》、《十美图》等，有从绍摊、徽戏等移植的，如《龙凤锁》、《百花台》、《三看御妹》、《二度梅》、《沉香扇》、《碧玉簪》、《仁义缘》等。其中《金龙鞭》、《珠蟒袍》等连台回书，可以演出数月之久。知名唱书艺人有金其炳及竺惠祥、金芝堂、相金堂、汪福堂等。据说，金其炳为清咸丰初人，是嵊县落地唱书的创始者。竺惠祥等四人，也因各具不同特色，而被群众称为“三堂一祥”。光绪三十二年春天，在于潜(今临安)、余杭等地农村演出的落地唱书艺人李世泉、钱景松、马潮水、张康荣等分别在稻桶搭成的舞台上化妆演出，落地唱书遂衍变孕育出戏曲即越剧早期的“小歌班”。从此，“小歌班”盛行，而落地唱书迅速衰落。民国初期虽持续了一段时间，到“绍兴女子文戏”进入杭州、上海以后，嵊县落地唱书在嵊县山乡也成了绝响。

中华人民共和国成立以后，为了解越剧的发展历史，有关部门重新对嵊县落地唱书进行了调查研究，其中张继舜从二十世纪五十年代开始，历时三十余年，走访了近百位落地唱书艺人，采录了大量早期唱段，到八十年代初，已搜集、整理了嵊县落地唱书艺人的传统曲本四十八篇，保存了研究嵊县落地唱书历史的珍贵资料。

湖州琴书　由湖州摊簧(简称湖摊)演变形成。因以二胡为主要伴奏乐器，故称“胡琴书”，简称“琴书”。流行于湖州、嘉兴、长兴、德清等地。

湖州摊簧早先的演出形式是一二个人用一把胡琴、一副鼓板伴奏，用湖州方言和湖州

民歌、小调在农家客堂、晒场坐场说唱。清末，随着江南各地摊簧小戏的兴起，这类说唱受江苏、上海的一些摊簧的影响，在音乐上吸收、采用〔本摊调〕、〔小戏调〕为基本调；在曲目上移植《拔兰花》、《卖青炭》等小戏；表演上保持分脚色说唱的同时，出现了一生、一旦或加一小丑兼演“对子戏”（二人演）、“三小戏”（三人演）的戏曲演出形式。由于表演者都用湖州方言，人们称它为“湖州摊簧”。演出方式是有时搭班做戏，有时拼档说书。其中还出现了一人摹拟多个角色的表演，称之谓“调唱”。

而湖州琴书的表演有单档、双档、三个档之分。说唱相间，以唱为主。单档，由一人自拉胡琴自唱，俗称“大王胡琴”，又叫“调大王”。双档，由上下手分担脚色演唱，通常是上手拉胡琴，表述故事，掌握书情结构及节奏，起生、丑、净等男角；下手敲搭板，常起女角和配角，并以唱为侧重；上下手间的分工，主要还是根据演员自身的条件和特长，各有侧重和变化。三个档，一般是在拼档的两个演员均不会拉胡琴时，配一个专拉胡琴者组成。

湖州琴书的说表和脚色的“咕白”，用湖州方言，而唱词和书中主要人物的对白则用湖州官话，由于受苏州弹词的影响，有些艺人的说表还杂有苏州腔。唱词多为七言与十言，富有生活气息，不讲究平仄，一般为偶句押韵。所唱的曲调，初期仅用由湖州摊簧继承而来的〔本摊调〕和〔小戏调〕，后来自身发展增加了〔烧香调〕（亦称〔行路调〕）。其中，〔本摊调〕句式较为规整，又能变化反复，板式有起板、平板、慢板、紧板、叠板、快板、落板等；〔小戏调〕又名〔春戏调〕、〔花鼓戏调〕。此外，还有一些民间小调被吸收进来作为辅助曲调运用，如〔莲厢调〕、〔道情调〕等，有些琴书演员还吸收了苏州弹词、沪剧、越剧的唱腔曲调，融合在琴书曲调中演唱，丰富了湖州琴书的唱腔。

湖州琴书的早期艺人均由湖州摊簧艺人兼任，抗日战争胜利后，童俊勇、陈松林、吴少芳、杨筱楼等人在演出湖州摊簧的同时兼唱湖州琴书。当时，湖州琴书艺人中有杨筱楼与杨筱天，吴少芳与吴凤珠，袁金亭与袁雪芳，陈松林与田燕红，丁树庭与丁秀红，朱圣明与朱雪美，蒋佩岩与蒋凤玲，张海江与章侠英等双档，先后在湖州顺月楼、潘公桥等茶店书场以及周边镇、乡演出了大量的传统书目。湖州琴书的传统书目，也多由湖州摊簧转移而来。经常演出的堂书（开篇）有《倭袍堂书》、《节气堂书》、《烧香堂书》、《英雄堂书》、《虫豸堂书》以及《梳妆赋》、《道子赋》等。正书多为长篇书目，主要来自苏州弹词、演义小说和戏曲剧目，有《珍珠塔》、《双珠凤》、《描金凤》、《孟丽君》、《文武香球》、《何文秀》、《四香缘》、《白鹤图》、《顾鼎臣》、《玉蜻蜓》、《黄金印》等。其中尤以《庵堂相会》、《陆雅臣》、《卖妹成亲》、《借黄糠》最受欢迎，艺人称之为“四庭柱”，也为学员必学的基本书目。此外，民国元年（1912）湖摊老艺人根据本地流传的民间故事编演的长篇书目《活捉姚麒麟》是湖州琴书特有的传统书目。

中华人民共和国成立以后，湖州琴书艺人都加入了当地的曲艺工作者协会，并在当地政府文化主管部门的关心下，培训了一批新学员，扩大了专业演出队伍，演唱活动也十分

活跃。1958年，杨筱楼、杨筱天创作演出的琴书短篇书目《陆巧生》参加了省首届曲艺会演，获得了优秀演唱奖。到1966年前，湖州琴书不仅在本地受欢迎，流行范围还扩展到江苏、上海的一些市、县。这一时期的表演吸收了苏州评弹的表现手段，加强了说表和起脚色，女演员大量的出现，并有了一批风格各异的响档，如杨筱楼、杨筱天夫妻档，被听众誉为"双杨琴书"。周芝琴被群众称之为"琴王"，她和许丽鸣，吴金禄和薛丽梅等人的演出双档，在浙北、苏南影响很大。根据小说、电影和戏剧作品改编的新书目《江姐狱中绣红旗》、《野火春风斗古城》、《杨立贝》等大量涌现。其中《杨立贝》由周芝琴、许丽鸣改编演出后极受听众喜爱，成为她们经常上演的保留书目。

"文化大革命"中，湖州琴书遭受摧残。到1978年改革开放后，湖州琴书才得到复苏，涌现了一批中青年演员。但至二十世纪八十年代，湖州琴书又趋衰落。

永康鼓词　又名"唱故事"或作"唱古事"。流传于金华的永康、武义、磐安等地及丽水部分地区，尤以永康、武义最为兴盛。

永康鼓词的表演为一人坐唱，以唱为主少有说表。唱词既有七字齐言句，又有长短句，较为自由，押永康方言韵。所唱曲调有〔中板〕、〔快板〕、〔散板〕等不同板式；有的则以喜怒哀乐不同情绪，分为〔喜调〕、〔悲调〕、〔怒调〕等。伴奏乐器为二三件打击乐器，无管弦乐器，其中以直径约三十厘米左右的扁鼓为主要伴奏乐器。

永康鼓词的传统曲目以世俗故事为主，有《大红袍》、《水红菱》、《孝贤坊》、《双金钱》、《芙蓉扇》、《分水珠》、《穿身镜》、《七封书》、《飞龙剑》、《结发记》、《玉钗记》、《赠封剑》等，其中以反映当地农民起义的《散饥会》尤得听众共鸣而反响强烈。永康鼓词至迟形成于清代中期，1950年时据艺人回忆，按师承关系历史可上溯五代，第一代为清同治末、光绪初的颜阿龙、卢振北等，第五代为李昌德。清末至民国年间，永康鼓词较为兴旺，较著名的艺人永康有李玉成、李昌德、吕七召，武义有王少通、潘家庭等。

中华人民共和国成立初期，永康鼓词的演出活动比较活跃，有吕七召、叶宝昌、胡龙喜、孙金高等较为知名的艺人，并移植和改编了《三世仇》、《刘胡兰》、《杨立贝》、《红灯记》、《血泪荡》等新曲目。至二十世纪中后期，永康鼓词衰落，至今专业艺人已大为减少，多数为业余演唱。

讲　古　畲族曲种。又称"讲白话"、"讲大话"。约于清代中期起流传于缙云、景宁、云和以及丽水地区的畲乡。

讲古，顾名思义是讲古代故事。专业艺人，畲民称为"师公"。用畲族方言讲说，绘声绘色，"一张嘴，两条腿，不擦脸，不画眉，锣鼓不敲笛不吹，故事场里笑声飞"，深受畲民欢迎。

讲古书目多为长篇故事，有表现畲族民族精神的历史、神话故事，如《火烧天》、《高皇歌》、《凤凰山》、《封金山》等；有表现民间传说和戏曲故事的，如《孟姜女》、《山伯与英台》、《秋胡戏妻》等，还有《洛阳桥》、《和尚采花》、《石莲花》、《哩来(指瘟神)上花轿》等。中华人

民共和国成立以后，还创作、移植了一批现代题材的书（曲）目。畲族讲古中较有影响的专业艺人，至二十世纪八十年代有云和的雷叶贞、蓝进兴以及丽水的雷云鹏等人。

畲客歌　畲族曲种，又称“畲族说唱”。流行于景宁畲族自治县以及丽水、云和、松阳、遂昌、龙泉、庆元、缙云、青田等县的畲乡。

畲客歌的形成年代无考。但据艺人雷云鹏民国二十年（1931）师从蓝法真学艺，当时按师父所持清乾隆三年的唱本学唱的情况看，该曲种至少在清中叶已经形成和流行。其中只唱不说的曲目来源于山歌。因为畲民中有“歌是畲客写文章，大小男女学点唱；谁人唔（不）学畲客歌，不是先祖龙麒养”的俗谚，因此，每当“春社”和“秋社”之际，畲民会在社殿前举行赛歌等活动；而当遭遇天灾人祸时，又会演唱《造花楼》、《哩来（瘟神）上花轿》等曲目，以驱鬼神。而又说又唱、唱说结合的曲目，则是受汉族中鼓词、道情等的影响而成。

畲客歌以唱为主。有一人独唱和两人对唱。演唱曲调为〔山歌调〕，演唱时多用“假声”，曲调古朴、自由舒展。调式中宫、商、角、徵、羽均有，但以角调式为多，商调式次之。词句严谨，七言为一句，两句为一行，两行为一条（段）。每条第一句大多为七字，但也有三字、五字或两个三字合成（六字头）等变格，一、二、四句要求押韵。演唱时词曲大多为一字一音，唱腔平和，少大起大落，要求唱得“嫩、悠、明、亮”，并常间以“哩、哇、噜”等衬字虚音。一些专业艺人的演出，有时也借用汉族道情、莲花等〔道情调〕。

畲客歌通常不用乐器伴奏，在日常亲友欢聚、田头劳动等场合，则边唱边以柴刀、石块、木棒、竹竿、扁担、碗碟等器物节拍伴奏。而在祭祀、做法事等场合，专业艺人才以扁鼓、节板、龙角、灵刀、神鞭、铃钟等乐器和道具作伴奏。畲客歌的曲目题材广泛，内容丰富。如《高皇歌》，实际上就是一部反映畲族历史神话的长篇叙事歌，演唱时长可达二至三个小时；《石莲花》则是一部描写美丽善良畲族少女爱情故事的长篇曲目，唱句多达二千三百句。《和尚采花》以四句山歌起头，以散文表达，再以唱段演唱，重在塑造人物，有对白、对唱，并注重表情、身段和口技的摹拟等综合技巧的运用。其他还有反映畲族起源的《凤凰山》，描写畲族原始婚姻传奇的《火烧天》，也有不少汉族民间故事、小说、戏曲、鼓词、道情等移植过来的曲目，如《山伯与英台》、《孟姜女》、《秋胡戏妻》等已知的传统畲客歌有长篇、中篇曲目三十三个（本）、短篇二十个；还有《红军歌》、《两相思》、《兰嫂打游击》等现代题材的短篇曲目十余个。

畲客歌的业余演出十分普遍，人数甚众，队伍可观。但在正规场合，必请专业艺人进行演唱，畲民称他们为“祭坛师”，也称“师公”。他们都是拜师学艺有师承与严格排辈、并具有较高文化的人。其中著名的有云和的雷叶贞、蓝进兴、丽水的雷云鹏（号兰法隆）等。在演出中如听众有不明之处，可随时插问，师公会耐心地向听众讲解。

中华人民共和国成立后，畲客歌更趋繁荣，随着原先做法事及丧事活动中迷信成份的不断扬弃，畲客歌演出也日趋健康。1978 年改革开放以后，丽水各地的文化部门还对畲客

歌中的曲目、音乐进行搜集、整理，使这一曲种的艺术资料不致失传。

绍兴词调　又称“话词”，俗称“花调”。流行于绍兴市城区与绍兴县。

绍兴词调演出时的演员搭档方式分三品、五品、七品、九品。三品，即一男二女，男的弹三弦，女的拉二胡和打扬琴。五品再加月琴、提琴，七品再加琵琶、笙，九品再加箫、双清。绍兴词调的表演说唱相间，以唱为主，并以弹三弦者为主演，称弦位先生，但所有艺人都可说唱并起脚色。以五品为例：弹三弦的艺人任老生、老旦，打扬琴者任小生，拉二胡者任小旦，弹月琴者任副小生，拉提琴者任二肩旦（可与弹月琴者互换）。七品、九品演出时，增加的几位艺人只伴奏，不说唱。词调艺人要品（拼）档才能演出，品档概由弹三弦的男艺人主持，一般拼成三口，即一男二女。因此，三弦、二胡、扬琴为基本伴奏乐器。



绍兴词调表演时，生、旦、净用绍兴官话说唱，而丑脚则用绍兴方言或苏白。表演手法包括有说、唱、表、噱、奏，但以唱为主，说白、对话较少，唱词大多是代言体。绍兴词调唱腔的基本调有〔蓑衣谱〕、〔本调〕、〔十字调〕三种。此外，还有〔要孩儿〕、〔绣花袄〕、〔吟诗调〕等少数俗曲小调为辅助唱腔。〔蓑衣谱〕既可叙事亦可抒情，〔本调〕适合于哭诉、悲叹，〔十字调〕以演唱攒十字体的唱词为特征，曲调委婉柔曼，优美动听，多用于抒情。

绍兴词调一般在结婚、生子、做寿、乔迁等喜庆场合演出。平时的娱乐性演出，叫做“无事书”。演出时先唱节诗，后说正书，每场约四五小时。传统节诗有《宫怨》(《贵妃醉酒》)、《城乡比势》、《游炉峰》、《螳螂成亲》、《十二月花名》、《二十四节气》、《百虫节诗》、《百鸟节诗》、《苍蝇节诗》等五六十首，正书知有《珍珠塔》、《白玉戒》、《梅花戒》、《白狐裘》、《双珠球》、《芙蓉亭》、《五花楼》、《双金花》等。已知最早的艺人为清同治间的王金姑，其徒弟有诸凤林、潘修姑；第三代为贾大亨、许彩生、胡逸君等；谢茹贞为第四代；第五代有邵文珠等人。民国二十年(1931)左右，绍兴词调尚比较兴旺，知名艺人有五六十人。后日益衰落。

1956年曲艺艺人登记时，绍兴词调仅有谢茹贞、胡逸君、许彩声、邵文珠、冯雅贞、谢宝贞、葛佩贞、偶爱卿、丁绍安、谢佳明、骆云姑等二十二位艺人，这些艺人均为盲人，以卖艺谋生，中华人民共和国成立以后，也没有接班人。到1985年，老艺人纷纷作古或年老辍业，仅有谢茹贞、邵文珠等五人仍可作营业性演唱。

绍兴莲花落　在嵊县“落地唱书”基础上吸收当地民歌，于二十世纪初期形成。流传于绍兴、上虞、余姚、慈溪、萧山等地。

绍兴莲花落用绍兴方言演唱，有说有唱，以唱为主。唱词以七言为主，以方言土话入唱，内容多表现当地农村生活，有浓郁的乡土气息。起初时，表演一般为三人，一人主唱，手执三敲板击节，以纸扇和醒木为道具；另二人帮唱（其中一人亦以敲板击节），无丝弦伴奏。所用曲调称〔哩工尺〕或〔工尺调〕，因帮腔者接唱“哩个六哩工尺四合呀……”等词而得名，〔工尺调〕有〔平板〕（一板一眼）和〔走板〕（有板无眼）两种板式。民国十四年（1925）始用四胡为主要伴奏乐器，废弃了徒歌清唱、人声帮腔的演出形式，遂使基本唱腔稳定为〔工尺调〕，并发展为以说唱长篇书目为主的形式。演出一般为四人：一人手执三敲板击节说唱（以纸扇、醒木为道具），以唱为主；另三人专司伴奏，不再帮腔（一人敲板、一人四胡、一人琵琶）。绍兴莲花落起初因在农村沿门卖唱，故所唱曲目内容多为恭喜发财、吉祥如意之类的口彩，无一定故事情节。以后才产生了有一定故事情节的“节诗”，共有《娘家》、《饭盏》、《长婆》、《短婆》、《分家》、《百虫》、《大衫》、《看相》等十八出半。长篇传统书目有《闹稽山》、《马家抢亲》、《天送子》、《何文秀》、《百花台》、《顾鼎臣》、《游龙传》、《珍珠塔》、《后游庵》等。

绍兴莲花落已知最早的艺人是生活在光绪年间的张先生和法先生。他们之后，有名艺人唐茂盛，民国四年（1915）以演出《大庆寿》与《王兰英哭牌》而成名。此后，唐收王金富、王德兴为徒，并改进伴奏乐器。与王金富同时的艺人，还有陈春林、丁阿范、金岳锦等人，与王德兴同时的艺人有丁水堂等人。民国二十五年绍兴莲花落由农村进入城乡茶室书场，并演出根据民间传说编写的《闹稽山》等曲目，受到听众的欢迎。抗日战争时期趋于衰落。

中华人民共和国成立以后，王德兴、丁水堂等一批艺人加入了绍兴县曲艺协会。“文化大革命”中，绍兴莲花落遭受摧残。二十世纪七十年代初，绍兴莲花落演员胡兆海编演了《三根扁担》和《团结渠》等新曲目，受到绍兴观众的欢迎。1976年，胡兆海、周如珍以双档形式演出了《常青指路》，参加了全国曲艺调演。1982年，又以《回娘家》夺得全国优秀曲艺节目（南方片）观摩演出一等奖，并赴全国各地巡演。加上倪齐全、郑关富、翁仁康等一批优秀演员相继崛起；又有王云根、徐士龙等一批曲本创作人员的介入；汪家宝、罗萍等一批音乐工作者的参与，连续创作演出了《姑娘上门》、《疯姑娘》、《阿Q与辫子》、《晦气鬼告状》等众多曲目，使艺术影响力更为扩大。绍兴莲花落由此获得较好的发展基础。

蛟川走书　清光绪初年在宁波走书的基础上发展衍变而成。流地于宁波及镇海、鄞县、奉化、象山和舟山地区。

初时，蛟川走书仅一人说唱，艺人用两只酒盅和一根竹筷，敲打击节伴奏。抗日战争前夕，逐渐演变成一唱一和的形式，并以醒木、纸扇、手帕作道具，伴奏也改用竹板、竹鼓击打出有板有眼的节奏，并在落调时唱和“哎哎哩啊”的衬词。不久又加入二胡、扬琴等乐器进行伴奏。

蛟川走书的唱腔曲调以〔蛟川本调〕为主，还有〔蛟川悲调〕、〔词调〕、〔赋调〕、〔三顿〕、〔二簧〕等。传统书目大多为演义题材的长篇“武书”，如《东汉》、《西汉》、《隋唐》、《反唐》、



《飞龙传》、《大明英烈传》、《杨家将》、《紫金鞭》、《包公案》、《七侠五义》、《宏碧缘》、《平阳传》、《天宝图》、《白鹤图》、《粉妆楼》、《乾坤印》、《麒麟豹》、《大红袍》、《双珠球》等。蛟川走书的第一代艺人为清光绪年间的谢见鸿，又名阿树，据说因镇海城门上旧时刻有"蛟川"二字，他遂将其所演出的走书取名为蛟川走书。之后有艺人舒瑞易、方阿四、朱阿根、陈忠舫等，至二十世纪八十年代已有五代传人。

中华人民共和国成立后，成立了镇海县曲艺团，蛟川走书发展迅速，演出形式也有所改进。伴奏乐器在原有二胡为主、扬琴伴奏的基础上，又增加了琵琶、三弦、箫、笛等乐器。演员人数也迅速扩大，有胡纪福、虞友甫、朱阿根、陆尧林、费顺金、杨存兴、张亚琴、余宝华、王永兴等多人。其中虞友甫在培养青年演员、提高书目质量等方面做出较大贡献；女演员张亚琴在演出上具有较高水平，她在原来"武书"较多的情况下，移植演出了不少以抒情为主的"文书"，丰富了书目内容。除演出原有传统书目外，她还移植、改编了《敌后武工队》、《野火春风斗古城》、《黑凤》等新书目。她的《抗台英雄贺玲娣》、《养猪姑娘》等在浙江省曲艺会演中还获了奖。"文化大革命"时期，蛟川走书遭受毁灭性打击，1978 年后，除恢复演出外，还培养了赵素婷、胡杏娥、吕素玲、汪文娟、黄炳华等一批女演员。



温州花鼓　俗称"打花鼓"。流行永嘉、乐清、瑞安等县以及温州市及郊区。

清光绪年间，永嘉司马郭钟岳在《借锋》卷中，有"禁止花鼓淫词"篇，内载："耳所听易为心坏者，莫如淫词；目所见易为习坏者，莫如淫戏。乡间，戏不多得，而花鼓淫词则兼耳目之濡染矣。每见楠溪、西溪无知妇女携带幼女、腰鼓、小锣卖唱……查律载妇女、女戏游唱者，地方官宜行驱逐；窝留之人，照窝流娼妓治罪；如乡间唤唱花鼓、淫词，比照'扮做杂剧'律条内拟办。"这说明清光绪年间，温州花鼓已在温州城乡盛行。且花鼓从业艺人以永嘉楠溪、西溪妇女为多；其伴奏乐器为腰鼓和小锣。

温州花鼓为一人用温州方言说唱，以唱为主，间有说白。演出时右肩背花鼓带，系腰鼓于左腰间，端坐于凳，左手持小锣（云锣），腰鼓搁在左腿上并用左手挟住，右手持锣片、鼓槌，以锣、鼓击节作过门进行伴奏。

温州花鼓的唱词以七言韵文为主，但有“四句八节”的要求，即唱四句后稍作停顿，接以鼓锣敲击过门，然后再接唱四句，而在四句八节内韵辙则不能变动。传统曲目多表现民间故事，如《劝郎》、《花园约》、《玉如意》等；清末民初移植了温州道情及温州鼓词的一些曲目也颇多，包括在浙南广泛流传的民间爱情故事《高机与吴三春》等。

温州花鼓的基本曲调，称为〔花鼓调〕，由民间山歌小调演化而成。为起、承、转、合的四句体结构。名演员朱翠月自二十世纪五十年代初，致力于温州花鼓音乐的改革，创设了〔迭板〕唱腔，在演唱《高机与吴三春》“高机游水路”一段唱中，三回九转，悦耳动听，观众交口称赞，一时脍炙人口，风靡城乡。

小热昏　　俗称“卖梨膏糖”，也称“小锣书”。主要流行于杭嘉湖及金华、宁波等地区。

小热昏始于光绪六年(1880)左右，第一代艺人为赵阿福（艺名“天官赐”），十年后，其徒陈长生（艺名“小得利”）到上海天后宫（今上海河南路桥北堍）卖梨膏糖时，收杭州人杜宝林为徒，杜宝林后回杭州，以“小热昏”作为艺名演出，深受杭州听众的欢迎。

小热昏的传统表演形式是，一至二人敲小锣、拍击三巧板说时事新闻、唱滑稽戏曲、讲笑话、说唱长篇书。有说有唱。

民国初至抗日战争前，小热昏获得极大的发展。一是杜宝林将《萧山人拜门神》、《绍兴人乘火车》、《瞎子借伞》、《火烧豆腐店》等杭州隔壁戏节目移植过来，丰富了曲目；二是许多人向杜宝林拜师学艺，到抗战前夕小热昏已达二三十人，其中较著名的有杜宝林的徒弟丁有生（艺名“小如意”），丁有生的徒弟程长根（艺名“小长根”）、赵文生（艺名“开口笑”）、朱克勤（艺名“小百利”）、俞笑飞（艺名“小如意”）等。不久出现了“长篇唱不过丁有生，快板唱不过朱克勤，京戏唱不过赵文生，铜板接不过小桂芬”的俗谚。抗日战争时期，小热昏艺人除少数到上海租界游艺场演出外，大多去杭嘉湖城乡演出，有的还到了兰溪、衢州等地。当时俞笑飞与师妹赵美英拼档说唱滑稽京戏，在杭嘉湖地区十分走红。朱克勤到上海后，因编唱表现“八·一三”抗战的鼓动性节目，惨遭日本侵略军杀害。

抗日战争胜利后，小热昏艺人云集浙江，杭州较为著名的演员有徐乐天、罗笑峰、陈锦林、俞笑飞等，兰溪有筱红莉、周尧臣、朱德成等，金华有汤狄民、李福祥等，嘉兴有朱德乐等。这一时期，小热昏曲目也十分丰富，如根据新闻故事改编的长篇有《黄慧如与陆根荣》、《枪毙阎瑞生》、《骂四大金刚》等，根据戏曲移植改编的长篇有《火烧红莲寺》、《啼笑因缘》、《济公传》、《八美图》、《孟丽君》、《顾鼎臣》、《白蛇传》等，还有滑稽京戏类节目《江北甘露寺》、《绍兴朱买臣》、《宁波空城计》、《杨老令公撞死李林碑》、《张古董借妻》等，笑话类节目则有《学官话》、《花子招亲》、《男女争大》、《近视眼》、《五指用途》、《说造话》等。尤其是俞笑

飞擅演的《十骂米蛀虫》，嬉笑怒骂符合民意，在当时群众中影响甚广。

中华人民共和国成立后，小热昏艺人，杭州有俞笑飞、徐乐天、罗笑峰、施笑翁、筱福乐、赵文生、安忠文等十六人；兰溪有筱红莉之徒筱笑笑（施天寿）和筱乐莉（俞龙），筱乐莉之徒筱玲珑（王树人）、筱童莉（王柏生）、筱灵莉（樊樟奶）、宋长青和朱德成、周尧臣，以及周尧臣之徒王凤玉、陈俊荣等十一人；金华有汤狄民、李福祥、周锦法、骆素琴、施水云等五人；义乌有贾有福（艺名"贾好笑"，罗笑峰之徒）；东阳有咯咯笑（葛德刘，嘉兴朱德乐之徒）等。杭州的小热昏艺人于1950年成立了杭州戏曲改进协会所属的"杂艺改进社"，以后参加了杭州曲艺团说唱队。建国后，小热昏演唱及创作活跃，成果颇丰，如安忠文创作演出了《来阿来》、《连环洞》、《斩缆记》、《比媳妇》、《便宜货》等新曲目，并多次在省、市会演中获奖。1958年8月，安忠文创作的《歌唱孙才尧》参加了第一届全国曲艺会演，并进入中南海怀仁堂演出，其改编整理的新节目《蔬菜打仗》也影响极大。"文化大革命"中，小热昏亦遭受批判冲击。1978年后，因安忠文、罗笑峰等艺人年事已高，不再演出，仅周志华、徐长根等人仍在演出，并编唱了《水果招亲》等优秀节目。

四明宣卷　　俗称"讲经"、"讲善书"。流行于宁波城乡。

四明宣卷通常为三人说唱，一人领唱，两人帮和接唱"南无阿弥陀佛"。也有五人档、七人档、十一人档的演出，不过很少。唱词为七字句或十字句。起初只有木鱼击节，人声帮和，没有丝竹伴奏。后由曹显民将四明南词的伴奏乐器三弦、琵琶、扬琴、箫、二胡等用于宣卷的伴奏，并分生、旦、净、丑不同脚色说唱，用口技模拟各种声响。他经常去上海演唱，并多次在上海的电台演播录音。四明宣卷用宁波方言演唱。所用曲调主要为〔宣卷调〕。辅助曲调有〔十字文（调）〕。传统书目有《目连救母宝卷》、《刘香女宝卷》、《韩湘子度叔宝卷》、《王氏女宝卷》、《丁郎认父宝卷》、《对菱花宝卷》、《花名宝卷》、《妙香宝卷》、《秀女宝卷》、《四郎宝卷》、《刺心宝卷》、《梁山伯宝卷》、《白蛇传宝卷》等。

清同治、光绪年间宣卷在宁波十分兴盛，艺人多为业余，专业艺人较少。清末民初，比较著名的艺人有曹显民、陈莲卿、贺显民等。后来陈莲卿改唱四明南词，贺显明改唱宁波摊簧，有影响的艺人更少，趋于衰落。中华人民共和国成立后，很少见有演出。

杭州评话　　俗称"杭州大书"，流行于杭州、绍兴、金华等地。

杭州评话用杭州方言讲评故事。说书人以第三人称讲述故事的语言谓"说表"；在表现故事中人物即"起脚色"时用第一人称的语言谓之"白"。"白"分"官白"、"私白"等多种。"表"和"白"以散文为主，也有用作念诵的一部分韵文，包括挂口、引子、赋赞和韵白等。赋赞用以描景、状物并渲染、烘托人物的心理状态和性格特征，挂口是人物的自我介绍，引子是说书人的书情介绍和点题，韵白使用韵文，或叙述情节，或总结书情。表演者一人，以折扇、醒木、手帕为道具。以醒木击桌，起拢神和定场作用。

一般认为杭州评话源自南宋时临安（今杭州）"说话"中的"讲史"宋以后的杭州，一直

有讲述历史故事的“说大书”，杭州评话在清代已盛行。清嘉庆、道光年间，不但涌现了鸡毛陈六、王春乔、谢万春等著名杭州评话艺人，而且形成了不同风格的流派。清道光十九年(1839)还成立了杭州评话艺人的行会组织杭州评话社。清末民初，除有王(春乔)、谢(万春)两大流派外，还形成了戚(芝麟)派。涌现了王椿镛、童子祥、苏瀛洲、叶如云、陈鉴春、赵春声、蒋有霖、陈俊芳等一大批著名艺人，被称为“五虎将”和“三鼎甲”。民国十二年(1923)杭州评话社改名为杭州评话温古社，有社员八十余人。此后杭州评话一直十分兴旺。当时演出的较有影响的传统书目，有以讲史为主而被称为“长靠书”的《西汉》、《东汉》、《三国》、《隋唐》、《金枪》、《岳传》、《英烈》等，有讲述英雄侠义故事的“短打书”《水浒》、《七侠五义》、《小五义》、《绿牡丹》、《金台传》等，还有讲述神怪故事及公案演义《封神榜》、《济公传》、《大红袍》、《施公案》等。

中华人民共和国成立以后，杭州评话温古社的成员加入了杭州曲艺改进协会，绝大多数艺人被有组织地分派到市区二十余家书场(茶楼)演出。当时著名的杭州评话艺人有李伟清、华永奎、朱云龙、郭君明、王永卿、茅赛云、潘锡林、李宝源、楼云和、张一飞等人，他们创作改编演出了不少新书目，如《林海雪原》、《红岩》、《桥龙飙》、《51 号兵站》、《淞沪游击队》等。“文化大革命”中，许多艺人被迫转行，杭州评话停止演出。1978 年后，杭州评话重新复苏，涌现出一批新人新作，如《练兵场上》、《威镇爷台山》等。至二十世纪八十年代，杭州评话出现危机。但也有不少优秀传统书目除仍在茶楼演出外，一些评话本如《武松演义》、《乾隆下江南》、《周侗传》等经整理、改编后出版或发表。

海盐文书　　又名“烧纸书”、“神歌书”。是一种主要配合祈神、赕佛等宗教活动的曲艺表演形式。表演者通常是主持赕佛的人，他们不是巫师，而是当地的农民或手工业者。他们平时务农，农闲时应主家之请业余为之，自称“传香人”。他们在赕佛时所唱的歌谣、故事，称为“烧纸书”(也有称“骚子书”的)。流行于以海盐为中心的海宁、平湖、嘉善、桐乡等县以及临近江苏的吴江和上海金山等地。

海盐文书起源于清代。从现存最早的唱本抄本清道光二十四年(1844)的《卖花三娘》，和咸丰七年(1857)的《洛阳桥》看，其在清中叶已很兴盛。自清末至民国年间，也一直繁荣。咸丰、同治间，著名艺人有沈熙南、沈少山父子；光绪至民国间，有李应福、吴余田、王新法、张品德、康关法、戴桂清等多人。1949 年前后，仅海盐县就有艺人数百人。

海盐文书通常由两人穿长衫，分上下手，站立说唱，以唱为主，兼有说白。上手在左称“掌坛”，下手在右称“副行”，无伴奏。表演时由“掌坛”人起唱，并唱实词，应和者接唱虚词。应和者除“副行”外，还有被邀请来帮唱的熟人或亲戚，称为“襄赞”。

海盐文书唱腔的基本曲调为〔郎圆调〕、〔浪柳圆〕、〔罗哩调〕、〔落汤调〕，还有〔春调〕、〔泗洲调〕、〔徽调〕、〔五更调〕等辅助曲调。其帮衬词有“浪柳圆”、“福禄来”或“罗哩来”等多种。海盐文书曲辞结构独特，其起句、落句为双句七言、八言、九言或十言体，以七言为多，

中间却是长短句的曲牌体，或类似律诗、绝句的齐言体，俗称“夹沙”。“夹沙”又有单夹沙和双夹沙之分，用干板演唱。

海盐文书在赕佛过程中所演之书目，可分“神书”、“汤书”两大类。神书，又有“排场书”、“正书”两种。排场书用在赕佛的开头和结尾，即说唱迎神、送神的过程，叙事性不强，唱词常用咒语，气氛肃穆；正书，是祀神时唱的，篇幅较长，有较强的故事性，说唱结合表演。神书题材内容一是神佛的传记，故事性强，宗教色彩浓；一是世俗故事，如《珍珠塔》、《双珠凤》等。在“正书”中，既有曲本为全韵文的，也有为韵散文结合的。说唱结合表演的书目称为“大书”，俗称“游堂书”；只唱不说的书目则称为“小书”。另有为病人去邪、冲喜或病愈还愿赕佛时所唱的书目，称为“夜朝（曹）书”。

汤书，是为神佛上汤时所表演的书目。这类书大都篇幅较短，均是韵文，风格比较轻松、风趣。从内容上看，一种是上什么汤，唱什么书，与所上汤密不可分；另一种是与所上汤无关，如《旱荒景致》、《酒色财气》、《十二月花名》等，其中部分是即时创作的“唱新闻”书目，如《东洋人打进来》、《工农兵造炮台》、《国民党警察收捐钱》等。

已知的神书的“排场书”书目有《催圣》、《参伤官》、《交纳》、《送神》、《参船》，“正书”有《三天》、《玉皇》、《大香山》、《金牡丹》、《洛阳桥》。汤书的书目有《农夫八景》、《八仙汤》、《秦山景致》、《十团圆》等。

中华人民共和国成立以后，海盐文书的演出因涉封建迷信而停止活动。1978 年后有关部门作了较深入的调查研究，不但收集采录到一百多部曲本抄本及部分唱腔曲调的录音，而且进行改编演出，现健在的艺人也有近百人，但平时很少演出。

宁波评话　俗称“大书”，又称“武书”，流行于宁波、舟山各县、市。



宁波评话演员一人，身穿长衫坐在桌前用宁波方言讲述故事。表演形式与杭州评话、苏州评话雷同。亦以醒木、折扇为道具，所讲书目多为长篇历史演义和公案剑侠等长篇故事。说书时，既有第三人称的说表以叙述故事，也有第一人称的“起脚色”表演。“起脚色”则借鉴、模拟戏曲的表演程式，辅以身段、手面，讲究噱头及风趣，人物的“官白”用“宁波官话”或“中州韵”。主要在茶楼及书场演出。

清道光年间，宁波城区说评话的茶楼多达数十处，民国时期更趋兴旺。当时宁波评话艺人众多，知名的有张霭林、闻才章等人。民国时期张霭林与四明南词艺人何贵章、卖梨膏

糖的“马夫阿宝”被称为宁波艺坛“三才子”。张霭林后传子张仁耀(艺名张一册),传孙阿华(艺名张少策);还收沈鹤亭、凌云鹤、黄鹤堂等人为徒,后均成名。张霭林、张一册、张少策祖孙三代,分别是清末、民国和中华人民共和国三个不同时期的宁波评话代表人物。他们擅说《水浒》、《岳传》、《包公案》等书,在说、噱、评、起脚色等方面功夫独到,并擅长口技、乡谈,在宁波享有盛誉。

中华人民共和国成立以后,整理演出了传统书目《水浒》、《三国》、《岳传》、《隋唐》、《包公案》、《施公案》等;张少策根据文学作品改编、创作的新书目有《甬城风雷》、《野火春风斗古城》、《敌后武工队》、《铁道游击队》、《啼笑因缘》、《王鲲》、《山东马永贞》等多部。当时宁波走书、四明南词艺人中也有擅长说演宁波评话的,如陈莲卿等,但宁波评话经常演出的仅有宁波市的张少策和奉化县的张碧雨等少数几人。到二十世纪八十年代,除张少策在电台、电视台演播宁波评话外,书场及茶楼中已极少见宁波评话的演出。

湖州三跳　因伴奏乐器用“三跳板”(亦称“三敲板”)而得名。其板之形状,酷似古时船工的背纤板,故俗称“纤板书”;又因其听众对象以农民为主,一度曾被称为“农民书”。它的流行区域,在中华人民共和国成立以前,已从浙江湖州扩展到东至嘉兴、平湖及上海的郊县,南到桐乡、德清、余杭、杭州,西到长兴、安吉及安徽广德,北到江苏的宜兴,是浙北地区影响较大的一个曲种。

湖州三跳的演出分单档、双档两种。单档为一人自己敲板说唱;双档增加一人为下手,辅以扁鼓或板鼓、拍板等乐器伴奏,并参与说唱及承担唱腔末尾的拖腔(俗称“拖犁头”)的帮唱。湖州三跳演出时演员多取坐姿,有时也站立表演,其中“桐乡帮”演员则为走动表演,且幅度较大。早先的湖州三跳演出,说少唱多,后来,受苏州评弹影响,丰富了说表和起脚色等手段,也不时穿插噱头,讲究口技运用。

湖州三跳的演出,有说有唱,叙事为主,代言为辅。说表用湖州方言,对白大多数是略带中州韵味的湖州官话,有些演员还杂用苏州方言。唱词基本为七字句,合辙押韵,每段唱词以一韵到底居多。湖州三跳的基本唱腔曲调为〔劝世调〕,其结构为上下句体,调式为五声音阶宫调式,曲调质朴平和,似唱似吟,具有浓郁的乡土气息。并有起板、慢板、急板、叠板和哭腔等。清光绪十五年(1889),嵊县落地唱书艺人金芝堂在余杭县葫芦桥听到湖州三跳艺人在卖唱,感到曲调舒缓,帮腔灵活、好听,就吸收过去,融入嵊县落地唱书的〔四合调〕中,后衍化为〔吟吓调〕,为越剧所吸收。

湖州三跳的传统书目分两类,一类叫“堂书”(开篇),多为短小唱段,在正书开唱前的演唱,如《倭袍堂书》、《节气堂书》、《烧香堂书》、《百鸟朝凤》等二十多种。另一类为整本书,大都由话本小说、戏曲剧本和弹词书目移植改编而成。早期的书目以历史演义、武侠、公案传奇题材为主,如《小金钱》、《粉妆楼》、《金台传》、《济公传》、《玉连环》、《隋唐》、《彭公案》、《施公案》、《三门街》、《万花楼》、《绿牡丹》等。后来受苏州弹词、湖州琴书等的影响,渐渐增

加了才子佳人一类的书目,如《珍珠塔》、《孟丽君》、《双珠凤》等。

湖州三跳的起源与形成时间从唱腔曲调看,应是本地宣卷调和山歌融汇的产物。已知最早的艺人名金荣生,有两个学生,其中之一即湖州人尊称为“杨老天牌”的杨阿培,生于清同治十二年(1873),推知其师傅金荣生约生活在清咸丰、同治年间(1851—1874),故其形成最迟也在十九世纪六十年代。

清光绪间,湖州三跳艺人以杨阿培和王仁堂最为有名,尤其杨阿培影响颇大,被听众誉为“立一千”,意为站立演唱一场收入可达千元。早先的湖州三跳演出活动,仅限于湖州东乡的农村,直到清末民初才流传到湖州城区,当年杨阿培等人的湖州三跳演唱是在湖州府庙内的茶室书场。其时湖州三跳艺人以湖州府城隍庙为基地,四面出击,演出范围渐渐扩展。民国十九年(1930),湖州的曲艺行会组织明裕社成立时有会员二百多人,专演和兼演湖州三跳的艺人占半数以上。抗日战争前,德清湖州三跳艺人朱顺宝在德清发起成立湖州三跳艺人行会组织正古社时,艺人只有十余人,抗日战争胜利后,正古社的成员达二十多人。中华人民共和国成立前,在湖州三跳艺人中,出现了不同的流派。其中有以王广源及其徒弟许云天、董云魁为代表的湖州帮,以宋连忠、宋法林、张银林为代表的德清帮,以沈阿林及其学生李连宝、吴四宝为代表的南浔帮,以陈金生、陈富贵、沈致和为代表的石门帮(后改称桐乡帮)。此外,在桐乡还有“五方”(金方、银方、铜方、铁方、少芳)、“五卿”(金卿、荣卿、苋卿、仁卿、培卿)。二十世纪三十年代中期还出现了第一个女艺人周载仙,稍后又有女艺人沈海英等。

中华人民共和国成立后,湖州三跳艺人分别参加了湖州、德清、桐乡县(市)的曲艺组织,并移植、改编了不少新书目。其中,德清宋法林、张银林师徒编演的《李三宝救嫂》,曾在嘉兴地区和浙江省曲艺会演中获奖。“文化大革命”期间,湖州三跳一度被禁。二十世纪八十年代初期逐渐恢复,其中桐乡县的三跳演出活动比较活跃。但专业的艺人队伍萎缩,传承后继乏人。

台州词调　流行于台州地区的临海、天台、温岭、黄岩、仙居等县区。

清嘉庆二十一年(1816)春,台州知府洪其绅创办了文人吟诗、赏画、听乐的停云社,演出台州词调。道光年间,太平(今温岭)的花山学社也是文人演唱台州词调和戏曲的会社。道光十四年(1834),临海县令胡荃培离任时台州词调爱好者林心培特地写了《留贤雅饯》为胡演出送行。清末民初台州词调爱好者及艺人结社成风,上层士大夫和下层劳动者均有自己的行会组织,前者称“长衫派”,如昭德、成文等社,均在临海城内活动;后者称“短打派”,如逍遥、风韵等社,皆在城郊或农村活动。且分别被称为才子词调和“山头词调”(亦称“山坑班”)。据不完全统计,自清中叶至民国,先后有昭德、近圣、逍遥、薰风、易风、风韵等七个台州词社共六十一人参加演出。其中道、咸间著名演唱者有林心培、董林、洪珍薮等,光绪间有杨月培、宋淑兰、周新浦、秦月波、高星基、于秋生等,民国时期有杨悟生、章定存、

苏明庚、马子叙、何公望、张静波、赵世良等。清末，台州词调在临海、温岭及黄岩的城关、路桥、海门三镇最为兴盛。其时，台州词调还发展成戏曲剧种“台州乱弹”。到民国时期，在天台城乡以演出台州词调为业的班社有三十六个，乡间尤以石岭、左溪、灵溪、坦头、榧树等地最为流行。天台县城的十大戏台均演出台州词调。温岭“太平班”曾演红于温岭、黄岩两县。

台州词调为多人围坐说唱，以唱为主。通常人数为八九人，也有十多人的。每人持乐器演奏，并分生、旦、净、末、丑诸行当说唱。伴奏乐器有二胡、洞箫、竹笛、三弦、扬琴、大胡、中胡、檀板、碰铃、鼓板等，以二胡为主要乐器。除檀板规定由旦脚演员掌握外，其他各行当持何种乐器则不固定。1949 年前，台州词调表演者皆为男子，生、旦脚色均以假嗓演唱。所用语言均为台州书面词，即台州官话，丑脚的说白有时还夹有苏州白。

台州词调的演出，主要是参加“斗会”。斗会是奉祭“斗姥”之神，为病家拜斗求寿、消灾祈福的活动。此为清时的台州习俗，由于台州词调会社的参与，斗会便成了“斗社”。当时，临海有东斗、西斗、南斗、北斗、中天斗五个斗社，各建有东、西、南、北、中五个宫，“斗会”便在宫内举行。海门则不设宫，而设坛，有拱神坛、三元坛、三官坛；黄岩则有联珠社、延龄社、太乙宫、紫光坛，各地叫法不一。各地的宫、坛、社实际上也是各台州词调会社的社址，如停云社的社址就设在“中天斗”(即斗阁)内。“才子词调”与“山头词调”各会社所演出的场所也各有规定。如临海的中天斗、南斗，海门的拱神坛，黄岩的联珠社为“才子词调”的演出场所；而临海的北斗、西斗、东斗，海门的三元坛、三官坛，黄岩的太乙宫、紫光坛则是“山头词调”的演出场所，壁垒分明，互不逾越。

台州词调除参加斗社演出外，每逢佳节，社内成员也轮流在各家各户自娱自乐。有时也被邀至有钱人家，为做寿、生子、结婚等喜庆场合演出，但每次只演一二出(回)，多则谢绝。每年元宵灯节，台州词调还有排街演出，才子词调会社都置有精雕细刻的木制小亭，称为“戏綵亭”(俗称“细吹亭”)，亭额上标以社名，张灯结彩，金碧辉煌，元宵之夜以四人抬之，丝竹奏鸣，沿街缓行。此为台州词调每年的重大活动之一。台州词调会社的演出，一般不收取报酬；即使富户相邀也不取分文，惟须恭敬厚待。但山头词调艺人因家境贫寒，多以此谋生，每当新春或夏夜，应邀演出均酌情收取银钱。

台州词调的基本曲调为〔词调男宫〕、〔词调女宫〕等。后还吸收了一些昆曲曲牌和民间小调等。台州词调的唱腔讲求“字清、腔圆、音准、板稳”，且“句句有神，字字有力，行腔自然，圆润抒展”。

台州词调的曲目分“由头”(即开篇)和“回书”(即正书)两部分。由头有《佳人待郎》、《春夏秋冬》、《渔樵耕读》、《大庆寿》等，回书有《果报录》、《雷峰塔》、《翠屏山》、《渔家乐》、《占花魁》、《僧尼会》、《烂柯山》、《连环记》、《白兔记》、《东窗事犯》等。“山头词调”的书目与“文人词调”不同，二十世纪中期，据天台县榧树村艺人谢家定口述，他们村的山坑班经常

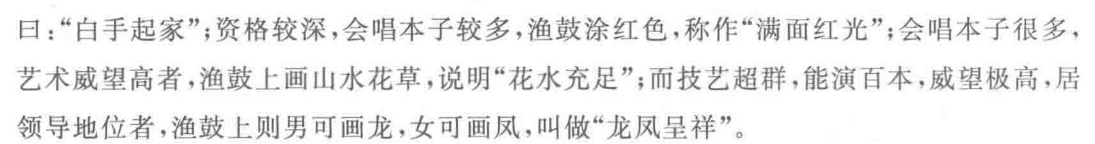
演出的曲目有《分玉镜》、《双玉燕》、《双狮图》、《双龙会》、《双珠球》、《珍珠塔》、《满园春》、《独角龙》、《铁木鱼》、《卖花记》等三十多出；亭头村的山坑班所演唱的曲目，则有《盂钵记》、《包公打銮驾》、《何文秀》、《关公送皇嫂》等。据二十世纪八十年代初的统计，台州词调所保存的曲本手抄本曲目有三十八出(回)。

中华人民共和国成立后，台州词调的业余演出活动十分频繁。临海的谢鹏、陈大牛，天台的谢家定、齐孝良等人，先后发起成立了台州词调培训及演唱组织，有临海城关词调国乐业余剧团(二十九人)、天台榧树村词调剧团、温岭城关词调坐唱班、临海城关手工业词调剧团等等。二十世纪五十年代初，温岭的台州词调坐唱班曾演出过《春夏秋冬》、《渔樵耕读》、《醉归》、《貂蝉拜月》等曲目。1957 年还编演了《农家乐》参加浙江省文艺会演；临海谢鹏等人于 1959 年、1962 年先后组织培养了一批台州词调新人，并组织他们演出《断桥》、《扫秦》、《出猎回猎》、《渔家乐》等词调曲目；1962 年他们还参加在宁波举行的“浙江省弹词会书”。“文化大革命”期间，台州词调的演出活动停止。1978 年临海县文化局曾组织专人采录，内部编印了《临海词调传统曲牌》，收录传统曲牌二十九首。至二十世纪八十年代初，因后继乏人，台州词调演出几成绝响。

台州道情　流行于台州地区。台州道情以台州方言说唱。但因地区不同，使用方言又有区别，如临海、玉环、温岭、黄岩、三门、天台等地，均把艺人演出的台州道情冠以各地的名称。因玉环有不少福建移民，则有的用闽南方言演出，称“嘭鼓咚”；而临海、天台一带也有称“打花筒”的。

台州道情以唱为主，少有说表。唱词多七字句，亦有三字、五字或十字句，句式自由，双句押韵。基本曲调为〔道情调〕。伴奏乐器为渔鼓、简板。通常为一人坐而说唱，左臂抱鼓于怀，右手以三指敲击，左手以简板击节；但也有两人演唱的，一人主唱，另一人手持三寸板与五齿板帮腔，亦称“拔尾巴唱”。

历史上台州道情艺人的表演水平，只要看所背渔鼓，便等级分明：艺术资格浅，会唱本子不多，渔鼓为天然色，名曰：“白手起家”；资格较深，会唱本子较多，渔鼓涂红色，称作“满面红光”；会唱本子很多，艺术威望高者，渔鼓上画山水花草，说明“花水充足”；而技艺超群，能演百本，威望极高，居领导地位者，渔鼓上则男可画龙，女可画凤，叫做“龙凤呈祥”。



民国时期和中华人民共和国成立以后，台州道情艺人中，以林连琴、李细宝、阿灶等人较具影响。擅演的传统书目有《岳传》、《薛仁贵征东》、《薛丁山征西》、《瓦岗寨》、《大五义》、《小五义》、《陈十四》、《狸猫换太子》、《包公斩陈世美》、《黑风洞》、《珍珠塔》、《三缘会》、《四

季相思》、《孟姜女》等。其中反映清光绪年间台州农民领袖王金满起义，攻打台州府的《金满闹台州》，尤受当地听众欢迎。

中华人民共和国成立后，在业余演唱中还出现了独唱、对唱、合唱等多种演出形式，有些曲目还配以舞蹈动作，并增加了丝竹伴奏。演编了《原会客》、《十大姐》、《六哥争山》、《十劝哥》、《赌博害死人》、《计划生育好》、《贫农社员小宝妈》等新曲目。

温州莲花 别名"唱哩啦哩"，由温州道情衍变而成。流传于温州、永嘉、瑞安、乐清、平阳、泰顺以及台州、丽水的部分地区。

温州莲花通常为二人拼档演唱。一人为上手（主唱），右手击道情筒，左手打竹板说唱；另一人为下手，击打莲花板并帮腔。其一唱一和的演唱形式和高则诚撰写的《琵琶记》净丑对唱陶真相似，是否源自陶真，未考证。具体演出方式又分大莲花、小莲花、对口莲花和讲唱莲花等。大小莲花，只是"帮腔"（接腔）不同。"小莲花"主唱者唱头句唱词，伴唱者接唱"哩，哎，哩——啦哩"，主唱者唱二句唱词，伴唱者接唱"哩，那个，哩哩啦哩，妙同番"；"大莲花"主唱者唱头句唱词，伴唱者接"哎啊，三个冷子梅留山梅——啊，妙同番"。"对口莲花"是主演与伴唱者各唱两句，互相衔接，循环往复，无帮腔。"讲唱莲花"则是将大、小莲花的帮腔混合在一起，互为自己的接腔。除"讲唱莲花"外，其它类型的演出曲目都是只唱不说的，唱词以七言为基础而变化，也有五言、十言，一般为双句押韵。基本曲调为〔莲花调〕，有衬字、助词。此外，还有〔对口莲花〕、《凤凰尾》等辅助曲调和快板、慢板、散板、叠板等不同板式。

温州莲花的传统曲目中，与佛道有密切关系的有《大开天》、《八仙》、《孟姜女》、《牛郎织女》、《仙女下凡》、《黄氏修行》、《唐僧出身》、《花果山》、《沉香寻母》、《云盘会》、《太阳图》、《孟宗哭竹》等；民间世俗故事有《青光剑》、《花园约》、《周禄》、《麒麟豹》、《水晶宫》、《珍珠塔》、《三扇球》、《珍珠衫》、《玉连环》、《盘龙剑》、《龙凤杯》、《双狮图》、《珍珠记》、《合同记》、《牙印记》、《玉蝴蝶》、《张松美》、《三结义》、《银禄衫》、《金鸡图》、《刘智远》、《红心剑》、《三忠孝》、《分水钗》、《凤山双燕》、《映雪读书》、《雄狮玉猫》等。其中《青光剑》、《刘文龙》、《双仙斗》、《双江渡》、《双颗印》、《赐金牌》、《九曲伞》、《高机与吴三春》、《黄三臬和林定郎》等故事都发生在温州地区，备受当地听众的欢迎。

温州莲花在清末民初相当兴旺。如一首莲花曲所唱："东门摆起龙喷水，南门又摆走马灯。西门高翘搭台阁，三十六行摆朔门。大街小巷搭布幕，挂灯结彩气象新。凤楼彩额城门搭，满城花灯闹盈盈。东瓯王殿挂珠团，天妃宫里作戏文。城隍庙里双班合，各宫各庙闹翻腾。街头巷尾香案摆，道情莲花唱词文"。民国时期的名艺人有徐邦忠、吴文高、徐顺杰、李锡金、叶昌松、卢碎头等。其中徐邦忠、吴文高、徐顺杰三人被尊称为"三老"。

中华人民共和国成立后，温州莲花依然十分兴盛，涌现了著名女艺人朱翠月。在她的影响下，温州莲花在二十世纪五十年代风靡一时。1950 年以后移植、新编了不少新曲目，

有《刘介梅》、《新港水库》、《烈火中永生》、《红岩》、《屿北战斗》、《沙家浜》、《管山人》、《凤凰飞上山》、《婆婆爱媳妇》、《红心绿青山》、《凤凰引山雀》、《韩大娘大义灭亲》等。由李晓东整理，陈春华、戴春兰演唱的《高机卖绡》，于 1958 年赴京参加第一届全国曲艺会演获好评，并出版了演出本。朱翠月等人还对这一曲种进行了改革创新，在小莲花的基础上，增加了牛筋琴、三弦、琵琶、二胡、锣、钹、大提琴等伴奏乐器，同时吸收姊妹艺术的唱腔，创造了“伴琴莲花”。朱翠月表演的伴琴莲花《刘文龙》影响最大。

绍兴宣卷　流行于绍兴城区以及附近农村。清同治、光绪年间和民国时期的演出活动极为兴旺。

绍兴宣卷分生、旦、净、丑等脚色说唱，以唱为主。唱词为十字句和七字句，以十字句为主。通常演出者为三人，有时四人。只用木鱼、醒木伴奏的称为“干卷”；另加其他乐器，如二胡、三弦、月琴伴奏的，称为“花卷”。演出时，艺人围桌而坐，一人面南，称为“禄为”(又称“书位”)，负责翻曲本即宝卷，多任旦脚，兼奏月琴；一人东向，称之“福位”(又称“鱼位”)，负责击木鱼，多任杂色，兼拉二胡；一人西向，称为“寿位”(醒位)，负责击醒木，多任生脚，兼弹三弦。若四人，最后一人亦面南，与“禄位”并坐，称“茶位”，除参加说唱，还要负责供应茶水。其中一人领唱，另外几人则以“南无阿弥陀佛”帮和。帮和者根据需要，还须摹拟各种声音，如打更声、放鞭炮声等。艺人均为男性，多由福位(鱼位)艺人负责组班演出。



绍兴宣卷主要在祀神庙会上演出，演出前必焚香，态度恭敬。有时也在婚丧喜事、祝寿、造屋等场合“唱堂会”。一般演出第一段必唱《庆寿》，然后是正书，只有逢丧事时，所唱《庆寿》不出八仙，而改出十殿阎罗。演出时间长短由邀请人而定。绍兴宣卷以绍兴方言唱说。所用曲调以〔宣卷调〕为基本调，此外还从调腔、绍剧和民间小调中吸收某些曲调为辅助唱调腔，如来自调腔的〔阴四平〕、〔佛莲花〕、〔启奏调〕、〔五更调〕等，来自绍剧的〔二凡浪板〕、来自绍兴词调的〔耍孩儿〕以及民间小调〔单双〕、〔阴世调〕、〔行聘调〕等。虽分脚色说唱，但所唱曲调基本相同，亦无男女腔之别。书目除了说唱传统宝卷，如《刘香女宝卷》、《目连宝卷》等外，还有移植自绍兴调腔的《琵琶记》、《西厢记》、《循环报》、《凤凰图》、《碧玉簪》，移植自绍剧和越剧的《三官堂》、《龙凤锁》、《碧玉金钗》、《双金花》、《卖花龙图》、《卖水龙图》，移植自苏州弹词和绍兴词调的《玉蜻蜓》、《珍珠塔》、《梅花戒》、《玉鸳鸯》、《分玉镜》

等。其中《卖花龙图》、《卖水龙图》与《割麦龙图》合称为《龙图宝卷》，为绍兴宣卷的常演书目。

已知绍兴宣卷的早期艺人有安昌赵昌火、西廓阿泉等。因他们的社会地位低微，收入有限，行中有“父不传子”之说。中华人民共和国成立后，因倡导破除迷信，这种民俗性较强的艺术演出活动只在乡下有业余演出。

嘉善宣卷　又名“唱宣卷”，清末从毗邻的江苏吴江县传入。流行于嘉善、嘉兴、平湖、桐乡等地。

嘉善宣卷的表演以唱为主，兼有少量夹白，演出一般由二三人组班，一人为上联（上手），为领唱，同时右手敲木鱼，左手敲响钟；一人或二人为下联（下手），接唱“阿弥陀佛”，同时一手敲木鱼，一手敲磬子。上手所用木鱼有两只，一大一小，有的还有一面小锣，一个摇铃；下手用的磬子有一只或二只。演出时，艺人围阳台（特制的供台，或用两张八仙桌拼成）而坐，台上铺毯，摆两只花瓶、两只镜架（放宝卷用），围上桌围，上书演出班社名。早期多在祭祀庙会上演唱，与宗教活动密切相关，称为“木鱼宣卷”。演出之前必须先焚香接佛、跪拜，然后再唱正书，正书多为《香山宝卷》等宗教宣传性内容。后发展为在老百姓家做寿、结婚、生子、满月、还愿等场合演出，除用木鱼等打击乐伴奏外，还加用丝弦乐器，称为“丝弦宣卷”。“丝弦宣卷”一般是一把二胡，一把越胡或高胡，一把三弦或月琴，一架凤凰琴（后改扬琴），另外笙或笛在开场时用。到了二十世纪中期，出现了站唱的演出形式，领唱立于舞台中央，前面置一高架，高架上披红丝绒，饰以流苏，上置梆子，边唱边敲，还有民乐伴奏，偶尔也有伴唱。

嘉善宣卷所用基本曲调称〔弥陀调〕，还有〔哭五更〕、〔十字调〕等辅助曲调。嘉善宣卷的传统书目和新编书目均较多。传统书目有《方玉娘》、《双珠凤》、《何文秀》、《十五贯》、《孟丽君》、《双玉燕》、《碧玉簪》、《沉香扇》、《双金锭》、《白蛇传》、《顾鼎臣》、《失锦帕》、《秦香莲》、《蝴蝶杯》、《双金花》、《双玉镯》、《珍珠塔》、《珍珠衫》、《玉蜻蜓》、《文武香球》、《香茗传奇》、《唐僧出世》等；另外，还有新编现代书目《合同记》、《母子会》、《白毛女》、《红心记》、《一块银元》、《智取威虎山》、《红色交通员》等。

自清末至二十世纪四十年代初，嘉善本地人从事宝卷宣讲的人极少，直到民国三十二年（1943），大舜乡庄五村蒋福根在四吕村做长工时，看到了吴江县徐小龙的万杨社宣卷班演出，甚是喜爱，遂拜徐小龙为师学唱。次年正式参加了万杨社，以演唱宣卷为业。此后，他又结识了在吴江、平望、周庄一带活动的延龄社汪昌贤，艺民社闵培善等宣卷艺人，学到了不少的技巧和书目，并于民国三十五年（1946）创办了新兴社，从此嘉善才有了当地人经营的宣卷班。继蒋福根后，嘉善又有高仲盈、张志和等人成立宣卷班。高仲盈宣卷班演唱的书目较多，据传有三四十部，其中有他根据戏曲剧本改编的《合同记》、《血手印》，以及二十世纪六十年代编演的《智取威虎山》、《红色交通员》等。张志和班除唱宣卷的基本调外，

还不时穿插群众喜爱的戏曲唱腔和民间小调，如锡剧的〔大陆板〕，越剧的流派唱腔，沪剧的〔流水〕、〔三角板〕以及〔唱春调〕、〔四季相思〕等小调，丰富了宣卷音乐。

中华人民共和国成立以后，蒋福根、高仲盈、张志和等人继续从事宣卷演出，且不再宣传宗教内容。其中蒋福根在1950年还与江苏人缪志泉等组织了合记新兴丝弦宣卷班，高中盈则收了徒弟袁云甫等，嘉善境内的宣卷演出一度相当兴旺。“文化大革命”中，吴觉生、沈煌荣等人还在文艺宣传队中编演了新的宣卷书目，并参加文艺会演。其中由沈煌荣等人整理并领唱、四位女演员伴唱的《螳螂娶亲》，还参加了1979年嘉兴地区“南湖之春”音乐会，获得表演奖。1983年9月，张志和宣卷班一度在西塘镇剧场恢复演出传统书目《方玉娘》，但因效果欠佳而辍演。此后，只在嘉善农村有业余宣卷演出活动，很少有专业活动。

绍兴摊簧　又作“绍兴滩簧”，简称绍摊。俗称“鹦哥戏”。流行于绍兴县以及周边地区，包括杭州、嘉兴、湖州一带。

绍兴摊簧的演出，多以二人、四人、六人为一班，最多不超过八人。二人表演，由一旦、一丑组成；如无后场（乐师），则自拉自演、沿门卖唱，谓之“排街”。八人组班时，前场演员六人（三旦三花脸），后场乐师二人（一人操琴，一人打鼓板）。六人、四人一班时，演员减至四人、二人，乐师二人不变。传统曲目除“排街”演出为曲艺形态外，民国之后多为生活小戏，逐渐向戏剧形态过渡。行当仅旦堂、花脸（丑）两色，剧中人物亦很少，多为情哥哥干妹妹一类，大多无姓名。演出时服装、化妆、道具极为简单。旦堂仅用一块布包头，身穿红、绿小衣裤，扮各色下层妇女，以手帕为道具。花脸则大都鼻涂粉块，头戴秋帽，身穿长衫，以折扇为道具。若扮农民等劳动者，便将长衫下摆掖起，表示穿着短装。表演动作均如日常生活动作，故当地谚云：“鹦哥戏，勿是戏，也无刀枪也无旗，也无纱帽也无衣”，其演出较方便，稻桶（江南水稻人工脱粒农具）上架门板即成小舞台，在平地广场上也能演出。

绍兴摊簧的演唱采用绍兴方言，唱词以七字句为主，方言俚语均可入唱，不讲平仄，押方言韵，有“十八个半韵（辙）”之说。常常是一韵贯穿全曲，长段的叠句唱词颇多。所用曲调为〔鹦哥调〕，二十世纪五十年代曾改称为〔基本调〕。辅助曲调有〔走板〕。绍摊的传统曲目，素有“七十二本鹦哥戏”之说，主要有《大采桑》、《双买花》、《磨豆腐》、《跳高楼》、《荡湖船》、《打窗楼》、《双落发》、《买草囤》、《买石榴》、《猜木箱》、《借披风》、《三官堂》、《卖青炭》、《十不许》、《胡子哥》、《毛瞎子捉奸》等等，均属小戏。有的曲目滑稽风趣，不少曲目颂扬男女爱情，但其中也有黄色内容。

清末民初，已知有四五人一班的绍兴摊簧班在乡间活动，并为清廷和民国政府视为“淫戏”，严令禁演。故演出活动隐秘，艺人社会地位低下，收入微薄，生活困苦。但由于鹦哥戏所演的内容，都为反映社会下层百姓的生活，多男女私情、家庭纠纷、世态人情，演出的语言通俗易懂，表演具有嬉谑、滑稽的特色，风趣逗人，因而在农村颇受欢迎。二十世纪三十年代前后，演出一度兴盛。

中华人民共和国成立后，1950 年即对曲本进行整理、净化。1956 年全省曲艺艺人总登记时，在绍兴登记的鹦哥班艺人有范五十、倪云花、沈宝奎、高爱花等十余人。1957 年成立绍兴曲艺工作者协会时，他们均为曲协会员，并组成演出队，由协会负责管理。此时，艺人们认为称“鹦哥戏”不当，遂改名为“绍兴摊簧”。1961 年，浙江省文化局为抢救扶植地方曲种特拨专款，由绍兴县文化主管部门和县曲艺工作者协会开办曲艺培训班，招收了学员二十六名，其中绍兴摊簧学员有宋小青、孔莲子、陈惠汝、陈福恩、杨美娟、董巧云、王亚娟等十五名。1961 年后，陆续上演了《半把剪刀》、《雷锋》等新曲目。并以这批青年演员为骨干成立了绍兴摊簧剧团(仍属绍兴县曲协领导管理)，以城内的五星书场为基地进行演出活动。1966 年“文化大革命”开始后，绍兴摊簧剧团皆被强行解散，艺人全都转业改行。1973 年，绍兴县曲艺团恢复重建后，于 1976 年恢复了演出活动。演出的曲目有《九斤姑娘》。1981 年，绍兴县曲艺团考虑到绍兴摊簧已发展成为一个戏曲剧种，决定在团内撤销所属摊簧剧团。此后，绍兴摊簧便没有了专业班组，只有少数业余爱好者在一些文娱场合偶尔有些演出活动。

唱新闻　　又称“锣鼓书”。流传于宁波、镇海、慈溪、象山、奉化以及舟山、定海、普陀、岱山等县。



唱新闻以唱为主，偶有说白。唱词多为七字句，也有长短句，双句押韵，用宁波、舟山方言演唱。演出方式分单档、双档两种。单档演出时，左手持小锣、竹板，右手持鼓槌、锣片(竹片)，左腿上放一只小腰鼓，有时边敲边说唱，有时唱完一段敲一阵锣鼓，然后接着说唱。双档演出时，一人为主，并自敲鼓、板；另一人伴唱。一般在演出前先敲一阵锣鼓，以招揽听众，俗称“闹场”。开演时先唱四句或六句唱词，叫做“书帽子”，然后转入以唱为主，间有说白的正书表演。

唱新闻吸收当地的各种曲调进行演唱，故所用曲调很多，如宁波地区用的较多的曲调有〔镇海调〕、〔词调〕、〔赋调〕等；舟山地区用的较多的有〔三弯调〕、〔赋调〕、〔二簧〕、〔水沙调〕等。其书目一般分为两类：一类叫“开场书”，多在正书之前加唱，如《打养生》、《劝赌》、《光棍调》、《瘌头抬老婆》等；另一类是长篇书目，叫“正书”或“当家书”，有《双兰英》、《邬玉林》、《日月琴》、《钉鞋记》、《石门县》、《笼箱记》、《药茶记》、《拆鸳鸯》、《黄金印》、《元宝记》、《杨家将》、《金龙鞭》、《三县并审》、《唐再春笃卦》、《杨乃武与小白菜》等。

唱新闻因演出场所的不同而有不同的演出称谓：站在老百姓门口说唱，称为“唱门头”；进入居民天井、厅堂之中说唱，称为“椤便场”；在开行的航船上为旅客说唱，称为“唱

火轮”，在庙会、集市上说唱，称为“唱灯头”；进入书场说唱，叫做“唱场子”。旧社会唱新闻的艺人，多是盲女瞽男，奔波漂泊于各地卖艺，类似乞丐；只有少数表演水平较高的艺人，才有可能进入书场演出。

宁波、舟山地区的唱新闻兴起于清末，因所唱内容多为当下发生的时事而得名。如“戊戌政变”以后，艺人就唱“犯关犯关真犯关，光绪皇帝坐牢监，皇后娘娘送监饭”等等。已知宁波唱新闻的第一代艺人，是生活在清光绪年间的陆阿狗；第二代是陆阿狗的徒弟贺连青、余品财、吴阿苗等；第三代是生活在民国年间的吴阿苗的徒弟严梅芸、顾阿火等。而舟山唱新闻的第一代艺人为江阿桂、王来法；第二代不详；第三代有大娘子、阿利、双宝等；第四代是王春林、费阿水等；第五代为王相生、姚祥生、章杏生等；二十世纪八十年代健在的尚有虞才康、王友娣、王小宝等，是第六代传人。

中华人民共和国成立后，唱新闻艺人都参加了曲艺团体和协会，队伍有了较大发展，仅宁波地区即有三四百人。较著名者有顾阿火、严美芳、严红根、谢永康、程阿林、李游泉、王兴朝、叶云彪、许永海等。舟山地区也有五六十人，较著名的有定海的王小宝、冯阿宝、王友娣，岱山的虞才康、戌来坤，嵊泗的刘仁友等。这一时期，艺人们满腔热情地编演了许多新曲目，如《镇压反革命》、《一贯道害死人》、《农业发展纲要四十条》等；还移植、改编了长篇书目如《烈火金钢》、《三斗六老虎》、《红色的种子》等。“文化大革命”期间，唱新闻销声匿迹。1978年后，这一形式重又受到群众的欢迎。不少移居香港的宁波、舟山籍老人回乡时指名要听顾阿火的唱新闻节目，为此顾与他的徒弟们录制了不少唱新闻的录音带，上市后销售一空。至二十世纪八十年代，唱新闻艺人多已不从此业，老艺人陆续作古，演出极少，趋于衰落。

温州讲书　　流行于温州市区及部分郊区和青田等地。

温州讲书是一位演员坐于书台之上，以醒木、折扇、手帕为道具，在桌上放着古典演义一类的书本用温州方言讲说。通常在茶馆演出，专门演出讲书的茶馆或书场不售门票，只要买上一壶茶即可听书，听众可随时向演员提出各种问题，演员必须回答，进行现场交流，回答问题的水平也是衡量演员水平高低的尺度。这种演出方式一直保留到中华人民共和国成立之初。

温州讲书的传统书目较多，历史演义类的为多，如《三国演义》、《西游记》、《水浒传》、《封神演义》、《精忠岳传》、《隋唐演义》、《薛仁贵征东》、《薛丁山征西》、《飞龙传》、《济公传》、《五虎平西》、《七剑十三侠》、《金台传》、《大明英烈传》、《七侠五义》、《荒江女侠》、《小五义》、《施公案》、《彭公案》、《镜花缘》、《今古奇观》、《聊斋志异》等，另有一些据新闻时事编演的书目，但不多。

温州讲书始于清末民初。因当时国运多舛，社会动荡，温州当地一些文人开始向民众讲述《朝报》及新闻；“辛亥革命”后，一些民间艺人也参与其中，在街头热闹之处，向民众读

报，讲述国内外大事，有的编成故事进行宣讲，还有的写成韵文念诵，很受当地群众的欢迎，逐步形成了温州讲书这一形式，并由街头宣传发展到进入茶馆和书场演出。抗日战争期间，温州数次沦陷，群众爱国热情高涨，温州讲书更趋兴旺，并涌现出一批名艺人，如翁楚玉、陈剑西、王竹轩、卓性如、林伯泉（外号“神童”）等。

中华人民共和国成立以后，受苏州评话和杭州评话的影响，曾半僧、卓性如等人对演出形式进行了改革。离开书本，加入表情、动作，并在讲说中出现了第一人称的“官白”，使表演更渐趋生动。但不久因后继乏人而衰落。

武林调　又名“杭曲”，清末民初由杭州宣卷衍变发展而成。流行于杭州、嘉兴、湖州地区。

民国十年（1921），裘逢春、金月红等艺人将杭州宣卷带进杭州大世界游艺场作营业性演出，在曲调上增加了流行的民间小调，如〔七朵花〕、〔西湖十景〕、〔九连环〕、〔卖花线〕等，在伴奏乐器方面除用原有木鱼击节外，加进了二胡等弦乐器。经常演出的曲目有“平（《太平记》、琵（《琵琶记》）、台（《百花台》）、帕（《失罗帕》）”等。同时成立了行会组织民乐社。于民国十三年（1924）1月在大世界化妆上演了《卖油郎独占花魁女》，人称“化妆宣卷”。民乐社的成功，又使沈金涛组织成立了同乐社，于同年在杭州拱宸桥荣华戏院演出了《双贵图》，自此“武林班”声誉鹊起。民国十四年民乐社改称“武林班”，赴上海大世界游乐场演出，受到欢迎。从宣卷到武林班，除演出方式有变外，主要是音乐上的变化和发展。蒋宝儿等人将〔满江红〕曲调吸收〔游魂调〕、〔宣卷调〕衍化为〔大陆板〕，同时，将维扬文戏的〔小开门〕和扬州清曲〔梳妆台〕改造为〔平板〕，从此，〔大陆板〕、〔平板〕成了武林班演唱的基本调，原有的〔宣卷调〕则成了辅助调。故杭州观众把〔大陆板〕、〔平板〕统称为“武林调”。



民国十四年后，原先许多营业演出的杭州宣卷班大部分改唱武林调。并出现了“高台”和“平台”两种演出形式，“高台”即演戏，而平台是唱曲。平台演出以一二或三人演唱者居多，说唱相间，以唱为主，分担脚色，另有三至四人专司伴奏。演出场所主要在茶店及堂会。民国十八年，浙江省警察厅以武林班“高台”有伤风化为由禁止高台演出，大批艺人被迫转入“平台”演唱。民国二十一年又以同样罪名论禁。民国二十六年7月，经百余艺人的联合斗争，当局才允许武林调在杭州恢复演唱。此后，武林调演出发展迅速，二十世纪三十年代还成立有武林调艺人的行会组织春秋社。

中华人民共和国成立后，武林调艺人行会春秋社改组参加了杭州市曲艺改进协会。

1955年又成立了“曲艺实验组”，1958年曲艺实验组加入了杭州曲艺团。此时，将“平台”演唱的“武林调”被改称为“杭曲”，并于1950年至1966年得到了很大的发展。当时的名演员有王桂凤、王桂珍、贺美珍等，演唱场所多为茶室，吴山上的乐园、同乐、绿荫以及延龄路（今延安路）上的喜雨台、雅园等有名茶楼，都是常年演唱杭曲（即武林调）的主要场所。其时，新编演的曲目《比媳妇》于1958年参加了在北京举行的第一届全国曲艺会演；1959年艺人深入海岛渔村创作演出的《多余姑娘》，由上海唱片厂灌成唱片发行，曲本内容有所发展。“文化大革命”期间，武林调受到摧残，1978年后，因后继乏人渐成绝唱。

隔壁戏　又称“暗春”、“口戏”。清代与民国时期流行于杭州、嘉兴、湖州及绍兴、衢州及金华等地。

“隔壁戏”一词，见于清道光时顾铁卿的《清嘉录》：“穹幕于壁，一人在幕中，作数人问答语，谓之‘隔壁戏’”。清光绪至民国初，杭州隔壁戏的演出十分兴盛。清末有个叫“大脚阿春”的艺人常在清泰门外演出，十分受人欢迎。清宣统三年（1911）杭州隔壁戏艺人方寿山，曾去上海演出，也十分走红。民国初年，杭州隔壁戏艺人多达八十四人，并形成了多人演出的班社，其中最著名的有潘祖彬班（包括其女潘美春、婿邵炳荣等十三人）、王阿其班（包括张和尚及其女张兰芳、叉儿阿四、蛋黄儿等近十人）、李连生班（共八人）等五班。

隔壁戏的演出形式，分“明春”、“暗春”两种。明春是艺人在幕前讲说吉利话、笑话、唱民间小调，或表演古彩戏法等。“暗春”即真正的“隔壁戏”。除在场子演出外，也赶做各种喜庆堂会。当时在杭州城里做堂会每次酬金十元，城外为十二元，小型堂会酬金略少些。抗日战争时期，部分艺人流落到衢州地区演出，知名艺人有常山的谢春喜、衢州的朱八吊等。谢春喜曾到江西省的井冈山演出隔壁戏《百鸟朝凤》，深受红军战士的喜爱。民国十三年（1924）后，潘祖彬等三个班社开始进人杭州大世界游艺场演出，影响很大，不少曲目如《火烧豆腐店》、《阿毛乘火车》等还被独脚戏移植演出。

隔壁戏的演出以一人独演为多，也有两人合演。有的以幕作壁，上开数洞，演员把手伸出洞外作表演，在幕后模仿各种角色声音，如夫妻吵架、邻里纠纷等；也有采用当地方言，引人发噱。其中口技为隔壁戏表演的首要技艺，如鸡叫犬吠、马嘶鸟鸣、婴儿啼哭、风声雨声、市井叫卖等均毕肖之至。二十世纪三四十年代隔壁戏艺人李天影在杭州大世界游乐场所表演的《婴儿啼哭》、《推独轮车》令人叫绝。他身怀绝技，在“明春”中表演的“单弦拉戏”，以一根弦线绷在一张小铜床上，能演奏出《苏三起解》、《二进宫》、《六月雪》、《追韩信》、《空城计》等多出京戏唱腔，还能分出“梅派”、“麒派”等不同的特色，拉出花旦、老生、花脸等各种脚色，并能摹拟胡琴、洞箫、敲鼓等乐器声音，以及吟唱《五更调》、《孟姜女》等各种小调，堪称一绝。在学乡谈方面，隔壁戏艺人更是独到，无论宁波话、绍兴话、杭州话、上海话……各地方言，无不毕肖。隔壁戏的每一个节目都十分风趣、幽默。如在《杭城一把抓》中，把杭州大街小巷的名称编成一段段有人物、有情节的说白与唱词，通过两人采用杭州方言，苏

北方言以及“九腔十八调”的摹学表演，把杭州十城门的风光和风土人情唱了个遍，知识性、趣味性很强。还有《火烧豆腐店》、《尼姑养儿子》、《王司务打灶头》等节目个个妙趣横生，令人捧腹。二十世纪三十年代，常山的谢春喜、衢县的朱八吊所演出的隔壁戏，与杭州艺人的表演有所不同。他们以洗脸盆、碗、筷、锅铲等作声响导具，配合口技，演出《王老三杀猪》、《张三下田》等曲目，把农村的生活与劳作等情景搬上舞台，深受听众欢迎。

隔壁戏的传统曲目主要有《百鸟鸣春》、《杭城一把抓》、《火烧豆腐店》、《萧山人拜门神》、《绍兴人乘火车》、《王小二过年》、《瞎子借雨伞》、《卖母》、《打灶头》、《旺响》、《小贩卖糕》、《双骗》、《三家店》、《拜新年》、《点名》等。民国九年左右，杭州隔壁戏艺人为丰富上演曲目，一度移植过杭州摊簧的曲目《犯夜》、《产子》、《罗磨》等在杭州大世界游艺场演出。

中华人民共和国成立后，隔壁戏只有偶尔参加文化主管部门组织的抢救性演出，没有营业性演出。至二十世纪六十年代，随着老艺人的相继去世，隔壁戏在浙江基本绝响。

湖州评话　俗称“湖州大书”，流行于湖州及长兴、德清、安吉等地。说书时除用湖州方言外，其表演形式、所用道具均与苏州评话雷同。



清末民初，已知的湖州评话艺人不多。二十世纪三四十年代，知有许云天、董云魁等。许云天原是湖州三跳艺人，由于嗓音失润而改说湖州评话。他善于吸收苏州评话的特色，说表清晰，自成一派，长年坐镇湖州府城隍庙的云天书场，连续演出达十余年之久；另一位湖州评话演员张梅林，也曾在长兴老城隍庙里坐镇演出长达七年。湖州评话的曲目十分丰富，以传统演义、公案、剑侠、神怪内容为多。据1956年湖州文化部门的调查，许云天所演的传统书目有《三门街》、《粉妆楼》、《水浒》、《杨家将》等五十余部；另一位湖州评话艺人董云魁也擅说《济公》等长篇三十余部。

中华人民共和国成立后，湖州评话艺人不仅整理传统书目，而且编演新书目。董云魁在二十世纪五十年代初即编演了新书目《白雀寺》；许云天于1958年整理演出了湖州评话选回《马跳狼头峰》，还参加了浙江省首届曲艺会演并获得优秀演出奖。二十世纪五十年代至六十年代前期，湖州评话演出活动十分兴盛，“文化大革命”后因后继无人一蹶不振，至二十世纪八十年代初基本消亡。

独脚戏　又称“滑稽”、“上海说唱”。由“小热昏”发展而成。因初起时由一人演出，故名“独脚戏”。流行于浙江及附近的上海和苏南地区。

独脚戏演出一般为一至两人，也有三人以上的。表演上以说为主，兼用学、做、唱等手

段。节目大致分为两种类型，一是以说笑话和学各地方言取胜；一是以学唱戏曲、小调、歌曲或自编曲调演唱滑稽故事为主。少数也取彩唱形式，即直接扮演人物，并以人物对话、对唱为主，趋向小戏，表演夸张，语言滑稽，喜剧效果强烈。



独脚戏在杭州的最早演出者为杜宝林。民国三年(1914)杭州盖世界游艺场开业，邀杜宝林进场演出。他以“小热昏”的形式进行表演，轻松幽默，引人入胜，故也有人称之为“滑稽”。在此，杜宝林除演出传统的小热昏节目外，移植了不少隔壁戏的曲目，如《火烧豆腐店》、《瞎子借雨伞》、《绍兴人乘火车》等，事实上是有小热昏特色的独脚戏节目，深受观众欢迎。后杜宝林的徒弟江笑笑在杭州大世界游艺场演出双簧，进一步发挥滑稽特色，先后与赵希希、鲍乐乐等人搭档，将笑话、滑稽和演唱结合，成为定型的独脚戏。民国十六年江笑笑与鲍乐乐去上海永安公司天韵楼演出，在上海迅速走红，并吸收兄弟曲种放噱头、抖包袱等技法，形成了以讥讽时弊为主的艺术风格，被称之为“社会滑稽”。其代表作除继承杜宝林的节目外，有以说为主的《水果笑话》、《滑头囡》、《乾隆上山》等；以唱为主的《路遥知马力》、《九一八小鼓调》、《搓麻将》等。上海滑稽界和观众把江笑笑和苏州的王无能、上海的刘春山称作“滑稽三大家”。

江笑笑之后，杭州的独脚戏发展迅速，艺人有徐笑林、黄笑侬、王一呆、朱一笑、徐乐天、施笑翁、施呆翁等。民国二十六年(1937)春，江笑笑被杭州大世界老板从上海请来，与在杭演出的杨华生、张樵侬搭档串演三天，观众鼎沸，盛况空前。抗日战争爆发后，独脚戏演出锐减，不少人另谋生路，重操“小热昏”旧业。此时王一呆与胡九皋曾编演《泪洒沦陷地》等节目，因与观众共鸣而深受欢迎。抗日战争胜利后，杭州大世界重新开张，独脚戏演出复又兴盛。前来演出的独脚戏演员甚多，他们除在游艺场、咖啡馆演出外，还唱喜庆堂会，并上电台演播，独脚戏在杭州又有了新的发展。

中华人民共和国成立后，1950 年 10 月，吴剑伟、黄笑侬、王一呆、胡九皋等十二人组成了联艺通俗话剧团，但演出的还是滑稽即独脚戏。1953 年，杭州曲艺团建立了由吴剑伟、朱伟芳、胡梦恩、周志华等人组成的“说唱队”，专门演出独脚戏。当时观众也有称独脚戏为“说说唱唱”、“滑稽说唱”的。1955 年剧团登记后有些人参加了杭州滑稽剧团，主要演出大型滑稽剧目，兼演独脚戏。有一部仍在曲艺团内继续从事独脚戏。当时新创作的曲目很多，如吴剑伟演出的《黄河大铁桥》、《想一想》，脍炙人口，发人深省。其中《黄河大铁桥》还赴京参加了第一届全国曲艺会演。另有《三毛学剃头》、《对诗》、《红双喜》等。

兰溪评话　　俗称“说大书”，流行于兰溪城乡及金华农村。运用兰溪方言讲说。

相传兰溪评话是在民国初年，有一位曾经学过杭州评话名叫魏桂生的艺人，首次在兰溪城关茶店里采用兰溪方言说演数年后形成。后魏收徒传艺，成了兰溪评话的创始人。魏死后，一个名叫蛟伪的艺人继承书业，继续在兰溪演出。1915 年前后，又有任一峰、钱斯犹、范桂生、胡卸老虎等人先后加入，使兰溪评话日渐兴旺。其中较突出的是任一峰，外号任大头，幼时曾听魏桂生说书，他常将听过的书目在乘凉时为村民义务演出，吸引了不少听众，二十五岁那年，于西门码头钱春林茶店挂牌演出，一炮打响。任一峰博采众长，擅说《济公传》，人称“活济公”，后任兰溪县曲艺联合会主任、浙江省曲协理事，是兰溪评话的代表艺人。

兰溪评话每次演出结束时，听众可根据需要要求艺人再说一回，俗称“打回”。书酬由听众自愿支付，往往要比平时高出许多。兰溪评话书目比较丰富，据 1966 年统计，长篇书目中有传统书和新编历史书一百一十四部；现代题材的书目二十三部。“文化大革命”中发展受挫，但据 1984 年统计，仍有二十六位演员坚持演出，常年演出兰溪评话的茶店、书场也有十余家之多。

曲（书）　目

浙江曲艺的曲（书）目积淀深厚，丰富多彩，早在南宋就知有讲史《复华篇》、《中兴名将传》，鼓词《蔡中郎》，唱赚《双渐小卿》等。元代有小令《南吕一枝花》，小说《三国》、《五代史》，诸宫调《小渐苏卿》等。明清时期，陶真有《红莲》、《柳翠》、《济颠》、《雷峰塔》、《双鱼扇坠》，弹词有《双蝴蝶》、《义妖传》等，宣卷有《梁山伯》、《孟姜女》，摊簧有《单刀会》、《珍珠塔》等。

辛亥革命以后，反映现实生活与革命斗争的曲（书）目大量涌现，如小热昏《各地小贩》、《各地堂馆》、《绍兴人乘火车》，杭州摊簧《审徐》、《哭蔡》，杭州评话《民国演义》等。抗日战争期间，出现了大批反侵略战争的曲目。如浙南革命根据地流行的温州鼓词《十送郎》、《王老太火葬日本兵》、《闸北恨》，温州莲花《老百姓十恨》，温州花鼓《为抗战一周年大家唱个花鼓调》等。在浙东四明山革命根据地流行的有犁铧文书《义薄云天》，金华道情《伏击莲塘湾》、《三都街胜敌》；杭州流行的小热昏《八·一三》、《高福安打东洋》，东阳道情《倭子记》等。

中华人民共和国成立后，经过整理、改编的优秀传统曲（书）目大量形成。较具代表的有杭州评话《三国》、《于谦》，苏州弹词《秦香莲》、《白蛇传》，杭州评词《三笑》、《十五贯》，小热昏《菜场新貌》，独脚戏《歌唱黄河大铁桥》、《阿毛乘火车》等。新创作、改编演出的曲（书）目更多，初期有杭州评话《空军英雄张积慧》，道情《虞小玉》；后有苏州弹词长篇《李双双》，中篇《新琵琶行》、《蔡锷与小凤仙》，温州鼓词《海英》，小热昏《歌唱孙才尧》，宁波走书《三斗六老虎》等。

浙江曲（书）目的题材十分广泛，内容非常丰富。既有《封神榜》、《七国志》、《东汉》、《西汉》、《三国》、《隋唐》、《宋八部》、《英烈传》、《明清八义》等历史演义；又有反映忠君爱国的《岳传》、《杨家将》，表现忠奸斗争的《包公案》、《于公案》，反映清官风貌的《大红袍》、《彭公案》，表现行侠仗义、劫富济贫的《七侠五义》、《金台传》，宣扬忠孝节义的《岳母刺字》、《三娘教子》等，而更多的则是才子佳人、男婚女嫁等家庭题材。其中有歌颂忠贞爱情、至死不渝的《梁山伯与祝英台》、《白蛇传》、《孟姜女》、《牛郎织女》等；亦有反映痴心女子负心汉的《王魁负桂英》、《杜十娘怒沉百宝箱》等。另外，还有一批带有浓郁宗教内容与民俗色彩的曲（书）目，如温州鼓词《南游》、海盐文书《关帝》，这些曲（书）目，通常配合民间宗教祭祀活

动在三堂（喜堂、寿堂、丧堂）或寺庙中演唱。

一粒米　　苏州弹词开篇。1973年，浙江曲艺队、蒋希均根据上海评弹团著名艺人严雪亭同名演唱本改编。

内容通过计算全国人民每人每天节约一粒米的数量和价值，说明勤俭节约的重要性。

该曲目改原作一人独唱形式为男女声领唱加伴唱。由蒋希均、朱良欣重新设计唱腔，运用领、伴等手段演出。唱词通俗、风趣，唱腔流畅、优美，形式生动、活泼，演出整齐、热烈，在1973年秋季广交会和1975年全国部分省、市、自治区文艺调演中，受到欢迎和好评。曲本收入1979年上海文艺出版社出版的《弹词开篇集》。

独脚戏曲目。小段。1965年，由杭州曲艺团演员袁惜民根据苏州弹词开篇改编，袁惜民、朱伟芳演出。曲调使用〔杨柳青〕小调和〔数板〕摹学演唱，内容除宣传节约一粒米外，还增加节约一度电、一滴水、一分钱等内容。

三斗六老虎　　宁波走书书目。长篇。由陈白枫根据绍剧《血泪荡》集体创作改编。

内容叙述绍兴东山湖地主六老虎为非作歹，欺压农民。1948年中秋，地主六老虎诱骗李厚道父女来家，以逼债为由，欲强占李女为婢，李厚道人穷骨傲，当场严词斥责。六老虎恼羞成怒，毒刑威逼，李宁死不允。六老虎乘李受刑昏厥之时强在预先写好的卖女契上按上手印。然后，将李逐出大门，强扣李女为婢。地主的残暴，加深了李厚道的刻骨仇根。继“初斗”后，李在众多乡邻的支持下与六老虎展开了“二斗”，终因六老虎势大人多，斗争均告失败。直到中华人民共和国成立，东山湖农民在中国共产党的领导下，才“三斗”斗倒了万恶的地主，为受害者洗雪了血海深仇。

此曲目为宁波走书艺人朱桂英的保留节目。其中的选段《初斗》，1964年曾参加浙江省曲艺现代书观摩演出大会，获得好评。

三世仇　　义乌花鼓书目。根据同名京剧改编，改编者不详。

内容叙述王家庄恶霸王龙翔，谋占贫民王老五家三分桃花地，强砍桃树并打伤王老五；邻居四叔不服，出面抬着王老五进衙门验伤告状。王龙翔贿赂官府，反诬王老五聚众闹事，陷害入狱。王老五气恨交加冤死狱中，媳妇虎儿妈卖掉女儿小兰埋葬老五。王龙翔又派狗腿子张九，造假账册向虎儿妈逼债，并诬陷虎儿妈与四叔通奸，欲惩以族规，虎儿妈被逼自尽。小虎儿年仅八岁，孑然一身独自夜守母丧，等待四叔借钱葬母；王龙翔又乘雪夜命张九纵火，企图烧死小虎儿以斩草除根；幸亏四叔冒火相救，使虎儿脱险，并连夜逃生。小虎儿过长江投奔大别山游击队，跟着共产党闹革命。后在解放家乡的同时，镇压了王龙翔，从而报了三世之仇。

义乌花鼓女艺人杨美琴擅演。

三　国　　苏州评话传统书目。长篇。苏州评话艺人据《三国志平话》、《三国演义》加工敷演。



一般分“前《三国》“和“后《三国》”。《前三国》自曹操向关羽赠马始，至火烧赤壁止。主要内容包括赠马、过五关斩六将、古城会、三顾茅庐、火烧博望坡、火烧新野、火烧赤壁、三搜卧龙岗、长坂坡、东吴十条计、赤壁之战、三气周瑜等。《后三国》自西川张松向刘备献图开始，至诸葛亮七擒孟获、六出祁山、病逝五丈原止。整部书突出诸葛亮的智慧，刻画了刘备、关羽、张飞、赵云、曹操、周瑜、鲁肃等不同人物的不同个性，情节生动，形象鲜明。

苏州评话《三国》在浙江评弹团体中演出者较多，其中以浙江曲艺团汪雄飞最负盛名。他说的《三国》书情丰富，气势恢宏，独树一帜。尤其在《赠马》、《草岗收将》、《古城会》等回目中，塑造关羽、张飞等形象惟妙惟肖，呼之欲出，在评话界有“活关公”、“活张飞”之誉。二十世纪五十年代末到八十年代初，中央领导陈云曾多次听他说《三国》，对其表演十分赞赏，尤其对他塑造的张飞形象赞不绝口，戏称他为“三将军”。1983年起，汪雄飞与施振眉、刘操南、毛节成合作整理了《过五关斩六将》、《诸葛亮出山》、《血战长坂坡》、《刘备雪弟恨》等多部《三国》曲本。

杭州评话传统书目。长篇。

杭州评话《三国》内容与苏州评话相近，也是描述魏、蜀、吴三国鼎立，曹操、刘备、孙权群雄争霸的故事。但在表现风格上有所不同，从“孔明火烧博望坡”、“火烧新野”、“火烧赤壁”(俗称“三把火”)开书，直说到“孔明归天”为止，共一百五十回，演员可连续说演五个月。

杭州评话《三国》，以清末民初被杭州评话界誉为“三鼎甲”之一的陈鉴春及其徒陈俊芳最为擅演。二十世纪五十年代，陈俊芳口述的《长坂坡》、《火烧赤壁》、《草船借箭》三回书的曲本，经整理由东海文艺出版社出版。

三卖桃娇　温州鼓词传统曲目。长篇。

内容叙贫家女桃娇年方二八，被卖富户郑家，郑老太太见其心灵手巧，待之甚厚。郑老太内侄袁源文寄寓郑家读书，对桃娇心生爱慕，桃娇亦属意源文，二人经常私下幽会。郑老太闻知后大为震怒，将桃娇卖与另一富户李家为婢，改名樱娇，服侍小姐。源文逃出郑家后流落街头卖唱糊口，李小姐唤至家中演唱，被桃娇认出，二人相约夜间在后花园相会，被看管园子的院公发觉，报与小姐，小姐大怒，命将源文捆绑沉入水中，后被两个奴仆暗中相救释放，源文上京投靠母舅吏部天官。桃娇再次被卖，适逢知府要买美貌女子向吏部献媚，将桃娇买下，献于天官。天官知其事后，便将桃娇许配源文为妻。几经患难，有情人终成眷属。

《三卖桃娇》被历代鼓词艺人奉为“词娘”，一度失传，后由艺人任增棣从一盲艺人杨金法处学来，经充实完善传给鼓词艺人包国麟。

三　笑　杭州评词传统书目。长篇。又名《九美图》。据清人《九美图》宝卷改编，情节有所增删。

内容叙明代苏州才子唐伯虎已娶八个妻妾，仍戏言要觅一位更加美貌的九夫人。一日游春，遇随从大学士华鸿山夫人烧香的婢女秋香，惊其美貌，故作丑态，引秋香一笑。秋香归舟，唐伯虎雇船尾随至华府，途中又两次引得秋香发笑，遂卖身华府，改名华安，骗得太师信任，最终历尽辛苦，娶得秋香为妻。

二十世纪五十年代，杭州评词名家来锦贤擅演《九美图》闻名曲坛。后因与当时颁布的《婚姻法》提倡“一夫一妻”相抵触，改为单叙追求秋香一人的故事，也颇受欢迎。

浙江许多曲种中也有同名书目，浙江曲艺团苏州弹词名家邢瑞庭尤其擅说此书。

三篙恨　雀咚咚传统书目。长篇。又名《只捞衣衫不捞人》。系艺人根据余姚、慈溪民间广泛流传的民间新闻故事编演。

内容叙雍正初年，姚北马家路后二塘头有位美貌 姑娘吴凤姑，父亡后母女俩相依为命。昔年其父在世时，已将凤姑娘许配给马家路马廷贵为妻。正逢马家择日迎娶之时，七月二十三日五更，海潮冲决二塘，凤姑母女均被潮水冲走。而马廷贵闻得海塘决堤，洪水泛滥，却趁机撑船去“捞潮头”。见前面有只红箱（系凤姑待嫁嫁妆）随潮水漂流，又见一女子抓着红箱欲逃性命。马廷贵心生恶计，用竹篙凿掉姑娘，将红箱抢回家中。待姑娘醒来，发觉自己已躺在一茅舍之中，事后才知是捕鱼青年陈文英将她救起，并细心护理养伤。姑娘发誓结婚之后，一定重谢陈文英，以报答救命之恩。后来，婚期一到，马家发轿迎娶，洞房之夜凤姑发现两只熟悉的红箱安放在新房之中，遂恍然大悟：新人竟是仇人！于是连夜逃走，但因母亲被淹死，无家可归，只有投靠救命恩人陈文英。后马廷贵诬陷陈文英拐骗自己新娘，一张状纸告到知县衙门。余姚知县叶文煊英明，巧断公案，假说凤姑不肯招供而被打死。此时，马廷贵弃“尸”而走，而善良的陈文英却愿将“尸首”领回，知县深知文英善良，遂将吴凤姑判给陈文英为妻。

1955年余姚县举办“全县首届民间音乐舞蹈会演”时，当地文化部门请住在姚城西郊西石山渡凉亭里的一位老婆婆口述记录整理了曲本，并由严子均将其改编成章回体民间故事，刊于《余姚民间文学资料》第二辑。二十世纪八十年代，先后被姚剧、甬剧、越剧所移植，并被拍摄成电影《花烛泪》。

七头记　金华道情传统书目。长篇。取材于清时金华民间流传的社会新闻，初演者不详。

内容叙清道光年间，金华府上街有家豆腐店与丝线店隔街相对，丝线店吴小苟与豆腐店张小妹有情，两人传递情书。不料情书掉落街中，被童姓麻子屠夫拾得。童屠生性好色，

陡起歹心，夜深人静，攀入张小妹楼房，乘黑夜冒名吴小苟，奸污了张小妹。第二天小妹兄知情后，睡于妹床等候歹徒，却被童屠所杀。童屠提着人头逃出张家，将人头抛入馄饨店锅中。知府儿子来吃馄饨，发现锅中人头。馄饨店老板怕受牵连，又将知府儿子投入井中溺死。早上两菜农浇菜，发现井中尸体，捞出后怕受牵连而未报案。恰好被拾粪的老六看到，遂敲两菜农竹杠，两菜农又合力把拾粪老六扼死。老六死后，积案已多，轰动地方。县官几经周折，终破疑案。凶手童屠、馄饨店老板及两菜农均判斩首，一案砍下七颗人头，故名"七头记"。结案后，张小妹、吴小苟喜结良缘。

艺人汪汝连擅演。

七宝珠　金华道情传统书目。长篇。艺人根据当时社会新闻编演。

内容叙清嘉庆年间，有王姓夫妻在未发迹前曾与戴家夫妇指腹为婚，后王生一女桂英，戴生一子戴喜，不久戴某病故，戴喜由其伯父抚养。喜长大后欲上京求取功名，苦无盘缠，只好向已发迹的未婚妻王桂英告借，王桂英将心爱之物七宝珠赠之，以作路费之用。戴喜赴京途中，路遇暴雨破庙藏身，被强盗抢走七宝珠并推下悬崖，被化缘路过的和尚救入寺院医治。此时考期已过多时，伯父不见戴喜归家，担心出事，去王桂英处讯问，桂英告之已赠七宝珠上京赴考，伯父心存疑窦，状告桂英欺穷变心，想害死戴喜，另配高门。县官不敢轻信，微服外出察访，终于在寺院找到戴喜，并查到强盗，七宝珠归回戴喜，戴喜、桂英结为夫妻。

艺人钱顺金擅演。

七侠五义　杭州评话、传统书目。长篇。据清代德清人俞樾《七侠五义》本改编。



内容叙宋真宗时，宫廷内部倾轧，刘妃狸猫换太子，火烧冷宫，逼走李妃。仁宗接位，包公陈州放粮，李妃告状，仁宗认母。包公在七侠（展昭、欧阳春、丁兆兰、丁兆蕙、智化、艾虎、沈仲元）和五义（卢方、韩彰、徐庆、蒋平、白玉堂）的协助下，铲除奸臣，惩办贪官污吏。

杭州评话艺人说的内容各有侧重。以包公审案除奸为主线的，则称之为《包公案》；而以襄阳王谋反，七侠与五义协助严查、剪除襄阳王党羽，平定叛乱为主线的，仍称之为《七侠五义》。民国初年，说《七侠五义》、《小五义》的艺人很多，其中以童梓祥最具特色。

苏州评话书目。长篇。内容同杭州评话，胡天如擅演。其中选回《花神庙》的曲本也有同名书目。由胡天如、施振眉整理并出版。

宁波评话、湖州评话等艺人也有同名书目。

八窍珠　宁波评话传统书目。长篇。

内容叙明朝末年，杭州钱塘祝恩魁与同窗游西湖，遇见天竺山下卖宝珠之人崇月娥。后宝珠被奸贼魏忠贤义子魏川抢去，崇月娥往魏府三讨宝珠未得。后祝恩魁未婚妻方翠英在城隍山下设擂，名为“夺婚擂”，引诱魏川前来。不料方不敌魏，幸亏祝恩魁、崇月娥前来，将魏川打败，祝恩魁与方翠英才成婚。祝恩魁上京赴考，得中状元，却被魏忠贤指使奸相梁燕山陷害，幸梁姨太相救得免。方翠英闻听后又往京城告御状，历尽苦辛，得朝中忠良和侠义之士相助，终于救回祝恩魁，并除去奸党。

陈玉凤擅演。

十二红　温州鼓词传统书目。长篇。又名《丝绦记》或《丝绦党》。

内容叙奸臣米圣君当道，纵子抢亲，被忠良之后朱双凤阻拦。米假传圣旨，张图形四处捉拿朱双凤，逼得朱男扮女装，四处躲避。曾上金山为盗，又辗转苏州、杭州等地，流落庵堂为尼。后结识十二位名字带“红”的女英雄，并结交了四十八位盟兄弟，最后才铲除奸党，并与十二红女侠结成终身伴侣。

《十二红》篇幅宏大，流传中有北板和南板之分。北板为温州盲艺人所演，总共三十二本，唱词约十万余韵，被历代艺人称为“词娘”；南板共十二本，主要流行于瑞安、平阳一带。据老艺人回忆，《十二红》初由温州人士庆（不知其姓）向温州盲艺人陈壬连、李庆新、李林姆、麻登迪等五十余人集中传授。后由陈壬连在士庆传授的基础上有所整理和充实。擅演《十二红》的除上述艺人外，还有下一代的任增棣、郑声淦、邵岩福等。二十世纪五十年代，《十二红》的有关内容因与国家颁布的《婚姻法》大相径庭，难以公演。1958 年，瑞安的温州鼓词艺人阮世池对相关内容进行改编，以十二位女侠结为异姓姐妹而结束，使《十二红》得以继续上演。

十五贯　杭州评词书目。长篇。二十世纪六十年代杭州评词新秀胡正华根据昆剧《十五贯》，并参考宋人话本小说《错斩崔宁》、清初传奇《双熊梦》等编演。

内容叙明正德年间，无锡屠夫尤葫芦向亲戚借钱十五贯，酒后戏言是继女苏戍娟的卖身钱。苏惧而夜奔姑母家。赌棍娄阿鼠闯入尤家盗走十五贯钱，并杀尤灭口。官府追捕戍娟，见其与客商熊友兰同行，恰熊亦携款十五贯，遂疑为窃贼与凶手。知县主观臆断，将熊、苏二人判为死罪。临刑，苏州知府况钟奉命监斩，觉察罪证不实，亲至无锡查访，终于捕获真凶，昭雪冤案。

十不许　绍兴摊簧传统曲目。又名《游码头》、《十劝郎》。

内容叙丈夫迫于生计，外出经商三载，妻子独守空闺，烦闷生怨，疑其夫长期在外，另有所爱，指责他忘恩负义。丈夫一时无言以对，无奈，只得向妻实诉自己漂泊码头，居无定所之十大苦楚，并详述其所到之处在外的种种艰辛。妻子听后深受感动便作“十不许”：一

不许再出码头，二不许酗酒，三不许去花柳场，四不许练功学拳，五不许逢节看戏凑热闹，六不许进赌场，七不许吸鸦片，八不许偷婆娘，九不许黑夜赶路，十不许入下三流。其夫听后一一依允，从此夫妇相敬如宾，再不生疑，白头偕老。

余姚摊簧、宁波摊簧有同名曲目，演出时演员可临场发挥，有较大的灵活性。

十龙九斩　金华道情书目。中篇。二十世纪五十年代由马烈商根据东阳民间故事编演。

内容叙东阳县三都和堂村孤女楼龙英，品貌皆优，打柴度日。一日在龙头坑山上打柴，饮龙潭水解渴，倦睡龙潭，惊梦金龙缠身，归家后不思饮食，卧病不起，日久，腹部隆起，知有身孕。邻居三阿婆帮助，龙英躲居龙头坑山洞，连产九条孽龙，龙英咬牙尽斩之，第十条小龙怕如履前辙，乃变白胖婴儿出胎，龙英不忍，抱婴入怀，发现婴孩臀部留有龙尾，取刀欲割，龙疑又斩，急现龙身，飞遁天台山石梁潭藏身修炼，但其尾已被砍了半截。三都西山寺和尚探知龙英偷产妖孽，乃惑众陷害，煽动村族把龙英投身龙潭，以免金龙祸害，并用八卦磨片镇封潭口，使龙英永锁潭底不得翻身。秃尾龙在天台山修炼功成，得知娘亲受害始末。为救娘亲，择清明节兴师讨伐西山寺，狂风暴雨，毁寺灭僧，以报母仇。后秃尾龙到水潭边寻娘，无奈八卦磨片封口，母子俩隔磨孔相叙。龙英吩咐秃尾龙爱护黎民，为民做好事，一再叮咛“年年清明来看娘，稳风稳浪到东阳”。和堂村民在龙头坑立庙奉祀龙英，以求护佑一方。从此，留下了“秃尾龙祭清明”的传说。

十美图　杭州评词传统书目。长篇。

内容叙明代权奸严嵩、严世藩父子害死三边总制曾铣，曾子荣、贵逃亡。曾荣隐姓在杭州遇严嵩党羽鄢懋卿，收为义子，改名鄢荣，并由赵文华作伐，娶严嵩孙女兰贞为妻。婚后，兰贞察觉曾荣仇恨严家，盘问后得知底细，同情曾家遭遇。严嵩寿辰，曾荣前往祝寿，误入赵文华之女婉贞闺楼，不能脱身。兰贞获悉曾荣失踪，误会已被严嵩杀害，大闹严府，曾荣身份暴露，严嵩欲以加害曾荣，世蕃妻纵之逃走，兰贞、婉贞亦先后逃出，为海瑞所救，认作义女。后曾荣、曾贵历尽艰难，先后得中文武状元，共助海瑞，除灭严党，报仇雪恨。

二十世纪五十年代杭州评词名家金荣棠及其师赵云麟擅演。

大衫节诗　绍兴莲花落传统开篇。为绍兴莲花落传统“十八个半”节诗（节诗即为开篇）之一。

内容叙清光绪年间，绍兴壶觞陈让堰有财东朱老天，在杭州开有店铺七爿，其在结义兄弟祝六一的诱骗下，嫖赌嫖，抽鸦片，败得一穷如洗。一日，朱老天住在慈溪的外婆八十大寿，朱老天之妻赵幼仙东借西挪，备下薄礼，而朱老天因身上大衫（长衫）破旧，无法同行往贺，赵幼仙教他去向祝六一处去借。祝六一极其势利，先是百般刁难，继又把压箱底已三十多年的霉烂大衫借给朱老天。一拎大衫，即成破布。朱老天气极返家，回想败家情 由，深深自责。遂撬去门牙，以绝吸食鸦片之念；斩去手指，以绝嫖赌嫖娼。赵幼仙见了大恸，实告朱老天：当初朱老天败家之时，朱费一钱，赵即攒一钱，如今有十八块金砖铺在床下。朱

即矢志改悔，赎回店铺，规矩营业。而祝六一却因遭火灾，贫困流落，以卜卦为生，其妻也在船埠为人补旧。一日，朱老天又与祝六一相逢，朱不念旧恶，资助其开起布店，新做大衫百件，以济落魄之人。



全篇唱词为“天仙”韵，一韵到底，绍兴莲花落老艺人丁水堂擅演。

于公案　杭州评话书目。长篇。又名《于谦》。二十世纪六十年代杭州评话名家张一飞根据明人孙高亮《于谦全传》以及京剧《于谦保卫京师》等编演。

内容述明代民族英雄于谦一生故事。全书从神童于谦对课、吟诗明志开书，讲述于谦在山西、江西监察史任上，惩办贪官污吏，平反冤假错案，抗击瓦剌侵略，以“社稷为重君为轻”，保卫京师，另立新主，最后英宗复辟，于谦被诬杀，平冤后归葬杭州三台山。

万罗灯　杭州摊簧传统曲目。短篇。

内容叙清朝康熙皇帝南巡杭州，与民同乐，观赏民间万盏灯会和游览西湖胜迹的景象。

《万罗灯》为丑脚专工的单篇曲目。二十世纪三十年代艺人金晶镜擅唱，全篇唱词一百五十多句，所用曲调为〔莲花落〕。金晶镜演唱的《万罗灯》曾由上海百代唱片公司灌制成唱片。二十世纪六十年代，杭州摊簧艺人王少庭、王幼庭兄弟亦擅唱此曲。

川东女侠　苏州评话书目。长篇。初名《女侠追印》。二十世纪八十年代初安吉县评弹团苏州评话演员杨鸣良创作并演出，全书共十五回(每回二小时)。

内容叙宋朝开国元勋郑子明之妻陶三春之侄陶至和的后代陶春花，见义勇为、侠义豪爽、不贪虚荣、与恶势力顽强斗争，赢得了朝廷忠臣和江湖义士的尊戴。全书从包拯杀庞吉开书，到开封府失窃皇印、侠女陶春花历尽艰险追回皇印结束。塑造了奇女子陶春花能言善辩和随机应变及义侠蒋平两个人物形象。

张鸣良在创作中曾得苏州评话名家顾宏伯指点，他的演出录音存安吉县评弹团艺术档案室。

飞龙传　杭州评话传统书目。长篇。据清代小说《飞龙全传》改编。

内容述宋代立国故事。描述赵匡胤从“潜龙”，到“三打韩通”、“大闹御勾栏”、“千里送京娘”、“三下河东”的“飞龙”，到“陈桥兵变，黄袍加身”成为九五之尊的“真龙”的全过程。

清嘉庆、道光间人梁绍廷在家乡杭州昭庆寺西廊茶店内听过人说《飞龙传》。清末民初，说《飞龙传》的杭州评话艺人不少，以冯瑞华、艾凤春、江鸿堂所说影响较大。其中冯瑞华的演说集短靠、长靠、官带书风于一身，尤为精彩。后冯传童梓祥，再传童少伯、赵少伯、

张少飞等。蛟川走书，也有同名书目。

飞雪迎春　苏州弹词书目。短篇。浙江曲艺团《飞雪迎春》组集体创作，蒋希均、施振眉执笔。曲本据1970年浙江省桐庐县南堡大队遭受特大洪水灾害后，抗灾自救、重建家园的事迹创作而成。当时，浙江曲艺团组织创作人员深入灾区，边劳动，边创作。

内容叙南堡灾后，春雪封山，耕牛缺料，南堡人以"泰山压顶不弯腰"的精神，在大灾之后，不向国家伸手，自力更生，艰苦奋斗，重建家园。1971年，此短篇由高美玲、徐天翔、蒋希均、陆梅华等首演于杭州大华书场。

马前覆水　杭州摊簧书目。长篇。内容取材于《缀白裘》中《烂柯山》一折。

叙朱买臣当上了郡太守，前呼后拥，好不威风。百姓也挤往街道两旁观看。朱买臣前妻崔氏得知朱买臣当上了郡太守，懊悔自己因一念之差而与丈夫分手。但又想，古人有言，糟糠之妻不下堂，贫贱之交不可忘，他也许能与自己重新和好。于是拦下朱买臣的人马，并自称是老爷夫人。朱买臣要崔氏从头诉起，崔氏表白自己"朝夕想念亲夫郎"的心情，朱却用一个个疑问来反讥崔氏当初对他的嘲讽，借机加以教训。崔氏反复表示悔改之意，希望前夫宽怀大度，夫妻重归于好。朱买臣则坚持"既然你我恩情断，夫妻二字莫须提"。崔氏死活要求朱买臣将她带回去，朱要部下取来一盆水，告诉崔氏，"我在马前泼出这盆水，你在马后能收起，就带你回去"。崔氏无法收起，羞怒之下投水而亡。朱买臣命人在崔氏投水的青山闸口立一碑记，并题诗一首："青山闸口筑荒丘，千年埋骨不埋羞，奉劝世间贤德妇，贫苦夫妻守白头"。

杭州摊簧、兰溪摊簧、绍兴摊簧均有同名曲目，兰溪摊簧老艺人方道定擅唱此曲。

天宝图　宁波走书传统书目。长篇。根据同名评话书本改编。

内容叙元成宗时，有人贡宝图一张，并肩王苏定国识得，此乃天宝图，能辨别忠奸，让众大臣看看此图，三年后必见忠奸。皇上大喜，命苏定国保管此图。奸相华登云闻言大惊，恐三年后暴露真相，密谋对策，令飞盗去苏王府盗来天宝图。三年后又奏请皇上看图辨别忠奸，皇上应允。苏定国发现天宝图被窃，自己上殿请罪被杀。苏定国之甥施天图因父死逢灾，家贫如洗，与母亲及妹施碧云自济南逃到扬州投亲不遇。老夫人病故，施天图卧病，苏碧云街头卖身葬母医兄。扬州文武解元李春芳见状要救苏家，即回家取银。华登云之子华子林闻说施碧云貌美，将施碧云骗入华府。施碧云发现华府是陷害舅父一家的仇家，大闹相府，因寡不敌众被捉。李春芳闻讯后，打入相府救施被捉，幸得华子林之妹华碧丽、丫环春香及奶妈和她的女儿金定相救春芳逃出。七天后施天图病愈，杀入华府，救出施碧云，寄住李家。施天图携母棺木回济南，归途中路过大金山，与女寨主成婚，遂留大金山招募英雄。苏家兄妹苏子建、苏楼娇逃出王府后一路卖艺为生，来扬州投靠李春芳。不料苏楼娇又被骗入华府，被华子林捆上风月车逼婚。适逢小侠李三宝学艺回家，路过扬州，拜访李春芳，当晚救出苏楼娇。李三宝回家正值本县衙内强逼其嫂成婚，三宝打死衙内，被罚充军山

西。在山西又结识了诸多英雄好汉，结为兄弟，后上京赶考武状元，得中前三名。李春芳山西灵弟，回家途中又结识二位虎山英雄，赠银回扬州。不料李府已被华子林烧毁，家属下落不明。李春芳见状昏倒，被华子林捉拿。华子林发现李手头的二虎山赠银后，趁李春芳昏迷时盖上手印，诬告其联合强盗与其舅父保国将军岳宗棠密谋反皇。舅、甥二人俱蒙冤。右相汤有仁力保二人，华登云急命将李春芳押解淮安。淮安都堂姚洪，乃华登云亲信，欲害李春芳。淮安牢头杨春仗义，通知十三省英雄来淮安白家店集中，欲救李春芳。此时皇上连派三路钦差来淮安，均遭华登云手下追杀。幸亏众英雄保护、营救，同时也暴露了华奸相叛皇的阴谋。后皇帝归天，华登云称王。淮安众英雄大破祝家山，攻破淮安城，救出李春芳。华子林挟天宝图逃命，众英雄攻入京城，活捉华登云，用火焚毙。

《天宝图》原是宁波走书艺人应兰芳、许斌章擅演的保留书目。1962 年由邱伯扬传入鄞县。二十世纪八十年代，邱伯扬将此书作删改、加工，删去了藏春楼、风月车等部分情节，以及收座椅、摄魂铃等色情内容，充实打斗等场面。颇受鄞县农村听众欢迎，可连演十五至二十回。

湖州三跳传统书目。长篇。内容与宁波走书《天宝图》相同。湖州及德清湖州三跳艺人中擅演此书的甚多。尤其二十世纪五十年代初，德清宋法林、张银林师徒节选《天宝图》中李三宝救嫂内容，改编而成的短篇书目《李三宝救嫂》也很成功。1955 年初参加嘉兴专区首届民间音乐舞蹈演出大会后，被推荐参加了同年 2 月在杭州举行的浙江省第一届民间古典音乐舞蹈观摩演出大会，并获演出奖。

日月琴　　宁波走书书目。长篇。

内容叙明永乐年间，吏部蔡德龙被奸臣陷害，其子蔡应祥与仆人蔡刚自老家南京去山东寻找姑父东台御史王仲武投亲借银。半路蔡刚染病，蔡应祥只好独自去姑父家。王仲武见侄一表人才，心中大喜，将寄女终身许配。谁知寄女早已与西台御史之子刘天培有私情。两人合谋杀害蔡应祥。刘天培胞妹刘培云得信，通知蔡应祥逃命，并赠给银两，俩人私订终身。蔡应祥逃出王府，刘培云不放心，也离家寻找蔡应祥。刘培云在苏州遇奸相高应龙之子高铁套强行抢亲，幸有兵部熊功章之子熊伟明相救，打死高铁套，二人结拜为兄妹，回镇江丹阳熊府。高铁套被杀后，高应龙在万岁面前谎奏，诬告熊功章私通大盗，定罪午门斩首。幸有太师应炳章力保，才被打入天牢待查，熊伟明出逃。后西辽国谋反，欲犯中原，献上日月琴挑衅，说中原无人能操此琴。蔡应祥进京时，路上结识徐云娥，结为夫妻。徐云娥本有天赐之宝日月琴，并能操奏，故蔡应祥带妻见皇上，献宝操琴，立下大功。后熊伟明中武状元，平定西辽国叛乱。蔡应祥中文状元。二人奏明皇上，查明前情，奸人高应龙伏法。蔡德龙和熊功章两家得以昭雪，西辽国也不敢再犯中原。

宁波走书艺人范秀英擅演，鄞县万国春也能演出。

元宝记　　唱新闻传统曲目。中篇。又名《周德顺开豆腐店》。共七回。

内容叙仁和县秀才周德顺屡试不第，与妻子孙氏开豆腐店谋生。一日，新任浙江巡抚

金春宝微服私访,见豆腐店招牌上写着“周元星百色俱全”却未注明“水作”字样,以为故作狂言,欺世盗名,乃入店责难。周自知理亏,无词以对,而孙氏机智聪慧,尤善辞令,经其巧妙应付,使金心悦诚服,临走留下四锭元宝,嘱其扩张店铺。周德顺至钱铺兑换银子,恰值仁和县库银被盗,周被诬为盗库贼屈打成招,投入大牢。孙氏入监探望,问明起祸因由,决心寻找留赠元宝的“江湖先生”。数日后,金春宝重临豆腐店,街坊急告孙氏,欲将其扭送官府。金问明原委,始知祸由己起,答应亲书状纸为周辨冤,并以折扇相赠,暗示自己的真实姓名,并认孙氏为义女。仁和县令接状,惶恐万分,急忙开释周德顺,并设盛宴赔礼致歉。不久,盗窃库银的真正罪犯缉获归案,真相大白。后周德顺得金宝春之助入京应试,得中进士荣归故里,合家欢聚。

唱新闻艺人王小宝擅演。

双刀记　金华道情传统书目。长篇。据发生在义乌当地的社会新闻编演。

内容叙清咸丰年间,义乌后小坞村有楼姓三兄弟,老大永剑、老二永刚、老三永光,父母亡故后分家各立。楼永剑生三子三女,其长子楼尚旺当过清兵千总,后辞官回家,因在任上无积蓄,回家无田产,生活无着,遂通过长辈太寅公要求分回被叔叔永光占着的公常田。永光为长占田产,请来王界十八头目,设计把尚旺杀死,家人闻讯哭作一团,尚旺幼子楼学勤对母说:“我长大要为父报仇,把永光的头割下来当尿壶!”永光遂决定斩草除根,又纠集十八头目将尚旺一家反锁屋里用大火烧死,幸尚勤、学勤兄弟从粪缸孔中逃生。后遇走江湖的凤阳人收留,改名大倍,小倍,浪迹江湖 。三年后,大倍赴杭州投军,小倍认干爹学武。功成,兄弟俩回义乌,途中买一双刀,意欲报仇,后经老寅公调解,兄弟俩终得到了部分公常田。岂知相安三年后,永光再挑事端,纠集地方豪强,买通衙役,要捕杀两兄弟,于是两兄弟再次外出逃难。学勤逃到严州做钉碗生意,改名小牛,回村手执双刀,连杀永光一家,被杭州府处以极刑,临死前高喊“还要杀人!”监斩官问他要杀谁?他答道:“要杀哥哥大牛!”一句话开脱了哥哥的罪责,救了胞兄性命。

金华道情艺人杜永坛师承王顺章擅演曲目。

双仙斗　温州莲花传统书目。长篇。又名《水漫白鹿城》。根据温州民间传说改编。

内容叙述宋乾道年间,在温州积谷山飞霞洞修炼的林定素,与宁波水仙洞洞主童天鹤结为异姓兄弟。童并将自己女儿童三春许配林定素之子林文珍。后因双方产生矛盾,互相斗法,童天鹤召来四海龙王,以海水淹没白鹿城,仅剩下十八家。又:赵宗德受观音指点,建造大驳船普度众生。皇帝传旨命赵宗德上京受封,赵之义子俞权友得知此事,假冒赵子元龙之名进京骗取封爵,并被皇帝招为驸马。在应对中太后产生怀疑,令三年后方许成亲。赵元龙闻讯进京探听虚实,被俞权友囚于水牢之中。幸赖乌鸦传信,宗德知亲子受难,赶到京城,当廷戳穿俞权友阴谋。俞被问斩,赵元龙与公主终成美眷。

此曲目在温州地区广泛流行,习唱艺人甚众。

双龙会首王金宝　丽水鼓词传统书目。长篇。取材清末浙东双龙会仇洋反清史实。

内容叙双龙会首领王金宝从小随父漂泊习武，结识精通武艺的程家明等十人，结为同生死的异姓兄弟，仗义行侠，扶贫济困。时清廷腐败，洋人横行霸道，强占土地。王金宝为灭洋人气焰，杀猪祭旗，借用城隍庙行会大旗、刀枪、锣鼓、土炮，在松阳古市示威起义，声称拥兵百万，吓得洋人、县官、财主不敢为非作歹。后被师兄程象明告密，在桐庐被捕杀害。史实中的王金宝没有儿子，艺人为表达“好人不绝后”的意愿，让王金宝生一儿子，并借王妻之口唱出“日后带得儿长大，报冤雪仇要记清”的唱词。

该书目整理的抄本存于松阳文化馆。

双鱼坠　绍兴平湖调传统书目。长篇。至二十世纪八十年代，仅存“判刑”、“求救”、“纳宠”、“团圆”四回书。

内容叙湖广襄阳魏廷显官居刑部，夫人陈氏膝下无子。因恐绝后，魏的同僚劝说其纳妾生子，以继后嗣。但夫人陈氏不许，魏又惧内，未能成事。魏之外甥解元苏子瞻，因逃避父母作主婚姻而离家出走。闻九江河道沈荣登的女儿书昭十分貌美，于是改名换姓卖身入沈府为奴，取名新禧。得丫环庆云相助，与书昭小姐私订终身。不料此事被夫人发现，苏仓惶出逃，前来投奔舅父魏廷显。一日，魏在标本楼判理公文，因九江河道沈荣登亏空河工银两，拟判重刑，苏子瞻苦苦求情，叙说与书昭小姐的订婚始末，望舅舅能对沈从轻发落。魏知外甥能言善辩，便要其说服舅母，同意他纳妾，作为交换条件。苏则以“螟蛉之子不足靠，亲生子女能尽孝”等语说动舅母，同意将随身侍女福云、寿云纳为夫妾。随后魏廷显网开一面，奏明君王，着沈荣登领旨出京。

清末时绍兴平湖调名艺人周敦甫擅演。

双官诰　绍兴平湖调传统书目。长篇。共八回，至二十世纪八十年代存“草鞋”、“夜课”、“闹围”、“借嫡”、“借亲”、“荣归”、“赠诰”等七回，缺“思乡”一回。

内容叙余柳村冯家庄少年冯荣，因父冯伦出门游学，杳无音讯。后闻冯伦客死他乡，故冯荣嫡母罗氏、生母莫氏卷资别嫁。而冯荣则 由三娘梅氏碧莲抚养，梅氏以做针线，义仆冯仁以编草鞋维持生计，生活窘迫。而冯荣夜读时，梅氏总以做针线陪伴。冯读书倦怠，遭梅氏责骂，因此哭忆嫡母。一日，家无柴米，梅氏命老仆冯仁陪同冯荣去嫡母处借贷，嫡母罗氏将冯荣主仆赶出门外。两人又改寻生母莫氏，莫氏则以百文小钱搪塞，被冯仁怒而掷回。冯荣由此始知庶母梅氏贤惠，立志勤读，文才大进。其实，冯伦并未死亡，因随驾赴边十五年有功，已官居兵部尚书，并衣锦还乡。此时罗氏再嫁之夫已亡，莫氏之夫亦病入膏肓，生活困苦。冯伦官船行近乡里，适罗氏、莫氏在江边洗衣、汲水，遥见船上官员酷似前夫，以为阴魂出现，没命奔逃。冯伦至家后始知罗氏、莫氏改嫁，独子冯荣全仗梅氏抚育教导，十分感激，口称恩妻，拜谢梅氏。后冯荣赴京，得中探花，为母请建节操牌坊，父子诰命双赐梅氏，举家团圆。

清末绍兴平湖调艺人史实父、钱倬汉等擅演。

双贵图　杭州评词传统书目。长篇。

内容叙河南员外兰芳草，续娶许氏为妾。前妻所生两子戍边从军，长媳王氏母女相依为命。兰芳草赴襄阳收账，嘱许氏理家。许氏妒忌，设计陷害王氏。三叔兰继子可怜王氏母女，救嫂脱险。许氏复以杀子罪诬告王氏，被判下狱问斩，幸三叔在京遇兄长，带回御赐“双贵图”救得长嫂，合家团聚。

该书目常于喜庆婚寿堂会演出，武林调艺人沈金涛、傅志芳等擅演。武林调、苏州弹词也有同名节目。

双狮子　金华道情传统书目。长篇。据发生在金华、衢州两地的社会新闻编演，首唱者不详。

内容叙清光绪年间，金华县前街莲花井人方有林，六岁亡父，家道败落，十二岁母眼瞎，以唱莲花奉养母亲。十六岁母亡，以唱莲花为生，从金华、兰溪、龙游直到衢州。衢州府水帘门陈家女陈金花，颇有姿色，一日让丫环夏莲外出买胭脂，恰逢方有林唱莲花至门口。夏莲觉得好听，也叫小姐来听。陈金花见方一表人才，莲花又唱得好，顿生爱慕之心。为免父亲发现，让方移至后花园 窗下续唱。陈金花在楼上倚窗而听，不慎把置于窗前的一雌一雄两只小玉狮撞落方手。方拾得后，原物归还前来寻找的夏莲。陈金华为方之品行所感动，便留方于闺房之中，赠之以小雄玉狮。陈父上楼发现，诬方为盗，送至衢州知府衙门，要知府严办。知府查清实情后，十分同情，反收方为义子，改名王有林。王有林二十岁时，知府托人到陈家说媒，陈父一听是知府之子，即刻同意。岂知陈金花拒婚，宁嫁乞丐方有林，不嫁王姓官家子。陈父威逼，女以投环相挟。此时，王有林已托媒人持小玉狮子通报，说明王有林即为方有林，陈金花恍然大悟，有情人终成眷属。

该曲目在金华、衢州城乡广为传唱。

双珠凤　四明南词传统书目。长篇。



内容叙洛阳才子文必正奉母命去南阳游学。一日，游玩南阳莲花庵，巧逢吏部天官之女、南阳才女霍定金。小姐在慌忙之中被木樨棚钩落传家之宝“双珠凤”，恰被文必正拾得。欲面还小姐，丫环秋华不允。文见小姐美貌，起爱慕之心。打听到小姐乃吏部之女、南阳才女，就请倪卖

婆介绍，去霍家作书僮，改名霍兴。霍天官见文必正才貌双全，吟诗答对、琴棋书画件件皆能，心中暗喜，欲当嗣子。一日，霍天官舅兄寿诞，便带霍兴同往。霍兴在寿宴上写轴、改对、吟诗、对课博得宾客一致好评。席间，霍夫人因念女儿身体不适而未能赴宴，让霍兴回府给小姐送"并蒂莲"花。文必正欣喜万分，回府后通过道道关口，终于上楼与霍定金小姐相见，并面还"珠凤"。小姐知霍兴原来是洛阳才子文必正，又才貌双全，一见钟情，就私订了终身，并把珠凤作为定情之物。文必正回家后，方知母已亡故。叔叔、叔母为夺家财，欲毒死文必正，却误将亲子毒死，于是，诬告文必正为凶手。知县受了贿赂，将文必正打入狱中，并判以死罪。狱卒杨虎仗义勇为，将亲生儿子掉换文必正，文逃出牢狱。而霍夫人欲将其女定金许配周家，定金不允，火烧堂楼，带心腹丫环秋华，女扮男装，化名霍必正，外出寻夫。后遇险得刘相爷搭救，认作继父。并得刘相爷举荐，皇上钦赐霍定金为翰林，奉旨出京，代巡河南。霍定金到达洛阳后，私行察访，收下文必正乡邻陆九皋的状纸，决定为文必正翻案。时文必正叔母与仆人来富通奸，主仆二人毒死文必正的叔父文平章。霍定金前往私吊，访得其中案情，又经审问杨虎，使案情大白。后文必正与霍定金完婚团圆。

四明南词艺人戴善宝擅演。在"倪凤献茶"，"火烧堂楼"等回中表演尤为细腻。柴彬章、陈莲卿继承了戴善宝的艺术，又对文必正的"拜寿"、"写轴"、"改对"、"吟诗"、"答对"、"送花楼会"等情节的表演有所发展和创新。陈莲卿的传人金凤仙也以擅演"双珠凤"见长。

苏州弹词、杭州评词、温州鼓词等曲种也有同名曲目。二十世纪五十年代杭州评词名家来锦贤亦擅演。

双珠花　　金华道情传统书目。长篇。又名《朱阿顺抢亲》，系民间艺人以"买口供"的方式从衙门中"买"出真实案例后编成。

内容叙清乾隆年间，金华县岭下朱村举人朱炳富生一子，名阿顺，聘其姑父王国义之女王彩英，及舅舅刘国万之女刘彩梅为婚。阿顺十岁父亡。刘国万、王国义先后被请来代管朱家产业，不料刘、王不义，中饱私囊，使朱家产业丧失殆尽。又逢一场大火，烧毁房屋，孤儿寡母只得住进朱家祠堂度日。正月初二，阿顺去下王村姑夫王国义家拜年，王逼阿顺写退婚休书，并欲将女儿另许两榜进士盛德禄之子盛定荣。彩英不愿，暗中策划阿顺来王家抢亲。阿顺回村商议，抢亲事遭村人否定。王彩英知抢亲办法落空后，装病请来奶娘商议，想出了一条"激将法"，贴出"乌珠报"，说岭下朱村人无能。此计果然激怒朱村族长朱朝真，带领村人去王家抢亲。王彩英高高兴兴被"抢"，与朱阿顺结成夫妻。盛德禄获悉彩英被抢，串通强盗李金玉欲乘夜将王彩英抢走。岂知李金玉心持正义，了解真情后反把彩英送回娘家暂避。盛家闻讯，到金华府借兵丁两百，雇了吹鼓手浩浩荡荡上王家迎娶王彩英。岭下朱村族长得知信息，召开村头领会，进行阻拦。双方开打，官兵被打败。可是盛家却另派人抢走了王彩英，彩英装病拒婚。盛家气甚，与知府商议，用计骗来朱朝真，革去功名。岭下朱村民众不服，知府怕事闹大速报省台。省台是金华知府的表弟，回信示意，若岭下朱村

人一闹公堂，一律抓押。知府见有表弟撑腰，设计命朱村凡有功名的七十人均进府议事。结果一进府衙，便以闹公堂论处，全部被抓，革去功名，充军山东。只有朱朝真因病重放回。朱朝真病好后上省告状，被省台撕碎状纸，捆打一顿，气愤回村。从此，村人气极，尽骂读书无用，有理难斗一个“权”字。大比之年，朝廷派方大人赴金华查考。途经岭下朱村借宿，方考官发觉村人对功名和官吏极其反感，了解到村中七十一人被削去功名充军山东之事，回京复旨面奏，皇上震惊。封方为巡按，赐尚方宝剑查办此案。最终案情查实，盛德禄、王国义、刘国万三人功名被革，知府削职为民，王彩英、刘彩梅均归嫁朱阿顺。同时行文山东，七十一名充军人员放回，恢复功名。

《双珠花》流行甚广，金华道情艺人夏云登、杜永坛、朱顺根擅演。永康鼓词也有同名书目。

双珠球　　四明南词传统书目。长篇。



内容叙常州府武进县书生朱求，见都察院陈建之女美云貌美，有意求婚，然因两家有隙遭拒。一日，二人邂逅，美云以珠球相赠，约于中秋夜后园相会。事为延庆寺恶僧超凡窃闻，届时故意将朱求灌醉，冒名赴约。适美云因故委婢前往，婢女惊呼，为超凡所杀。朱求酒醒赴约，被陈建诬为凶手，判成死罪。美云男装出逃，冒称朱求，经无锡，为丞相女徐素芳抛中绣球，成亲后惧事露出逃。途经平波山，被山主焦天豹之母挈上山，以女赛花相许。美云向赛花吐露实情，伪为夫妇。雁门关总兵曹季高为皇兄金王所害，其子曹龙与妹秀英出逃，为朱求母所收留。曹龙殴打了仗势强行募化的超凡，惧祸出走，后在平波山见到美云，得知朱求被陷经过，于是以朱求之名往赴新任代巡张云显处告状。原来张即为朱求幼时观灯失散的兄长朱琪。朱琪化妆入延庆寺，被超凡囚入地牢。曹龙兄妹闻讯，救出朱琪，捉住超凡。金王诬朱琪私通平波山盗，拿捕解京问罪，为焦赛花等救之。金王率兵攻打平波山，兵败被擒。朱琪携其供状上奏朝廷，金王被斩，赦平波山诸人罪。最后朱琪封兵部尚书，娶吏部主事女银瓶为妻；朱求得中状元，与陈美云、徐素芳成婚；焦天豹与曹秀英、曹龙与焦赛花也成婚配。

宁波走书书目。长篇。内容与同名四明南词书目相同。该书目原由四明南词名家陈莲卿传授给宁波走书艺人朱桂英，由此改编为宁波走书书目。

双情义　　金华道情传统书目。长篇。系清时金华道情艺人根据衙门案例和社会新闻编写，首唱者不详。经几代传唱，情节已大为丰富。

内容叙述清时某日，金华知县刚坐堂理事，一李姓村民前来自首，说自己杀死妻子前来投案；接着，又有王姓自首者，说李妻是他所杀。凶手究竟是谁？知县微服出访，终于查得水落石出：原来李、王系同年好友，李娶妻后，重友而轻妻，妻因冷落而生妒，故意挑逗王，欲使其夫生出醋意而远友近妻。王被李妻挑逗成相思病，岂知李竟让妻服侍王，以期病好。夜，妻和衣而睡，枕剪以待，若王欲强暴，必以剪抗之。然王却秉烛读书，读至“朋友妻，不可欺”时，顿觉醒悟，毛病全无，开门回家。因房门未关，李妻矇眬入睡，此时一过路和尚乘机进屋，欲奸李妻。李妻反抗，被和尚杀死。后案情大白，和尚判斩，知县把自己的双胞女儿，分别许配给李、王二人。

《双情义》为金华道情独有书目，盲艺人施小荣擅唱此书，名满金华城乡。

双港渡　温州道情传统书目，又名《渡头除恶霸》。长篇。据温州当地民间传说改编。

内容叙新科状元鲍祥朋奉旨察访民情，打听到平阳潘姓兄弟潘文、潘武仗势横行乡里，即扮作算命先生前去暗访。在双港渡口，见一老妪因船钱不够，被潘氏兄弟摔进涂滩之中；卖席老儿朱定钦也被打倒在地。鲍祥朋上前解囊相助，不料钱被扒手偷去，无奈将御赐金钗作抵。朱定钦将卖芦席之钱交与潘氏兄弟，欲将金钗赎回。潘知是国宝，非但不肯交出，反要鲍祥朋交出皇上御赐的九曲伞。朱定钦忍无可忍，挥拳将潘文打倒在地，二人趁机逃走。回到温州后，鲍祥朋即向府台亮明身份，发兵包围潘宅，生擒潘氏兄弟，为当地除去一害。

此书目因演唱温州当地故事，故在当地影响较大。温州莲花有同名书目。

双颗印　温州莲花传统书目。又名《玉麒图》。长篇。艺人根据民间故事改编，情节有所丰富。

内容叙明嘉靖年间，温州永嘉恶霸王呈明，仗其父为兵部尚书之势，在乡里横行不法。在家中建造水牢，奸淫妇女，无恶不作。官府惧其权势，不敢过问，民怨鼎沸。皇帝派御史屠志龙到温州查勘，被王呈明设计骗进府中打入水牢致死。皇上又令新科状元徐青领十三省巡按之衔，巡视江南。徐青扮作算命先生沿途暗访，温州张知台将其收为义子，与其女张莲英结为异姓兄妹，徐将官印交与张莲英收藏。后王呈明将徐青诱骗进府，囚入水牢。徐在水牢中摸到屠志龙尸体，身边还藏有黄金印，方知屠已遇难。王府丫环丁梅花，见徐青气宇轩昂，设法打开水牢，救出徐青，二人逃出王府。中途历尽艰险，终于回到温州。徐青发兵包围王府，生擒王呈明，将其解赴京都。为感谢丁梅花相救之恩，徐青与丁结为夫妇。

此曲目在温州影响极大。温州鼓词有同名书目。

双龙岭　苏州弹词书目。长篇。系《玉夔龙》之后段。《玉夔龙》通常只演出《神弹子》和《大红袍》两段书。1979 年湖州市评弹团陈平宇、秦锦霞充实内容加以改编并演出，全篇共十八回（每回二小时）。

故事叙神弹子韩林在边关立下赫赫战功，消息传进中原，惊动了驻守在小五台山双龙

岭上的强盗“白袍小将”，原来，她是二十一年前韩林的原配妻子仇赛花。仇因其父仇善被松江镖客李胜芳所杀，故日夜思念，欲报杀父大仇。孰料李胜芳此时已死，李也无子孙，只生一女名爱珠，故赛花欲寻仇于李爱珠夫妇。仇赛花在救一少年(韩林之子韩尚德)时，遭众恶僧围攻，九死一生之际，幸得韩林相助，弹打恶僧，救出赛花。纵然夫妻重逢，但赛花不肯相认。韩林第三次到边关被番邦飞灵公主所擒，仇赛花乔扮小番，救出韩林。当韩林奉海瑞所召带兵到二龙山救驾时，又误中埋伏，只得再上双龙岭向仇赛花借兵。在仇赛花与飞灵公主相助下，反败为胜，建立大功。后分散了二十一年的夫妻终于奉旨团圆。

劝　妆　杭州摊簧传统曲目。短篇。为中篇《卖油郎独占花魁女》中可独立抽演的一折。

内容叙辛瑶琴被歹徒卖入妓院后不愿接客，老鸨请刘四妈做说客，刘凭三寸不烂之舌，又骗又吓，终使花魁女就范。

二十世纪六十年代段小云擅演。

斗玄坛　温州鼓词传统书目。中篇，为温州鼓词长篇大书《南游传》中可独立演出的一部分。1956 年，由孙宰万、沈沉二人改编为京剧。后温州鼓词协会特邀孙宰万执笔，在原《南游传》基础上参考京剧所演内容，改编成中篇温州鼓词。



内容叙平阳县城关镇旧有玄坛庙，祀赵公明，每当玄坛寿诞之期，均由地方村民轮值，备办三牲果品供玄坛享用。是年轮到邱三老儿，邱不敢怠慢，如法炮制。邱三独子邱卢年仅九岁，其母怜其出世以来未食荤腥，遂将鸡肫暗藏供子食用。众邻发现供品中失去鸡肫，即向邱三追问，邱百般辩解，说“一年两头春，养鸡无鸡肫”。邻里不信，令其在神前起誓，邱不得已在神前赌咒：“若有隐瞒，我子必被虎食”。庙中小鬼将此事报与玄坛，玄坛闻言大怒，即纵其坐骑黑虎将正在山上打柴之邱卢左臂咬断而死，邱家二老痛不欲生，围尸痛哭。适陈十四一路收妖来到平阳，见状询问原因，得悉玄坛欺压百姓，即救活邱卢，并去庙中质问。玄坛蔑视陈十四，出言不逊，二人斗法，玄坛不敌败阵，陈十四遂将玄坛庙迁至平阳城外。

1958 叶岳生以此节目参加浙江省首届曲艺会演，获演唱一等奖。又经管华山整理后发表。

王华买父　苏州弹词书目。长篇。1980 年由安吉县评弹团许月忠、冯月萍根据章回小说《回龙传》编演。

内容叙北宋仁宗末年，八贤王赵德芳因膝下无子，经江湖术士指点，到苏州自卖自身。

适逢王华，被买回家中，尊为父亲。岂知王华实乃八贤王亲骨肉，昔年贤王之李妃因在苏州舟中产下"肉球胎"，视为"妖胎"，弃之河中，被渔家夫妇收养长大。十八岁时，逢状元千金杨秀英，因恶父逼嫁，与王华庙堂成亲。从此，安居卧龙村生儿育女，捕鱼为生。贤王被买回后，为试探王华是否孝心，故意提出苛求：每天须有三十二样丰盛饭菜。王华照办，不到两月，家产渔业悉数卖尽，后竟把一双儿女也卖了。王家虽山穷水尽，尊父却依旧从前，贤王深受感动，便修书一封，命王华送往汴梁兵部刘文晋府，借贷十万银两。王华不知就里，至兵部府前因门公打架，失落书信，险遭杀害。逃回苏州后，贤王又二次命王华进京。不料此时刘文晋正与西宫刘妃勾结，欲杀害贤王，谋取皇位，故将王华关入牢房。幸有中军田虎仗义，赴南清宫求救，开封府包拯计审刘文晋，杨家将奋力保驾，终于剪除逆贼，接回贤王，王华父子团圆。仁宗驾崩后，王华复姓继位，取名赵曙，即宋朝第五代皇帝英宗。

安吉县评弹团许月忠、冯月萍自 1981 年春节首演深受听众喜爱，上座率颇高。后被无锡、杭州及江苏人民广播电台录音播放。录音资料存安吉县评弹团艺术档案室。

风尘女侠　苏州弹词书目。长篇。陈平宇、秦锦雯于 1979 年根据"红娘子"故事改编而成，共十五回(每回二小时)。

内容叙江湖卖艺女子红娘子，姿色绝伦，在受到恶霸"独角龙"凌辱之时，公子李岩拔刀相救，随之两人产生爱慕之情。后有福王蓄意谋反，李岩被禁，红娘子只身进入福王府，救出李岩。几经生生死死，最终两人隐居深山，不求名利而终。

作为"文化大革命"后出现的历史题材新节目，该书目在上海、江阴等地书场演出后，反响强烈，上座率较高。

火烧豆腐店　独脚戏传统节目。短篇。二十世纪三十年代由江笑笑据同名隔壁戏移植编演。

内容叙某豆腐店老板好贪小便宜，被一个爱开玩笑的人愚弄。先告知钱塘江上装运黄豆的船只沉没，可不费分文捞取黄豆，老板急持麻袋前往。开玩笑者又告知老板娘，老板在江上出事了，老板娘又急忙赶去。开玩笑者再告知老板豆腐店被火烧了，老板急忙赶回，由此与老板娘之间造成误会。

此节目由江笑笑与鲍乐乐首演，效果极佳。

不靠天　温州鼓词书目。短篇。谭伟根据温州山区农村兴修水利的事迹创作。

内容叙旧社会东乡九龙山上龙头畈和山下龙尾岙，天晴三日变沙滩，十年倒有九年旱，世世代代遭灾难。中国共产党使山区大变样，日子越过越甘甜。为了战胜旱灾，兴修水利，山上龙头畈村女主任孙文仙带领群众在山上找水源，日夜奋战，挖起了一个个塘，垒起了一道道坝，将九龙川水挡在山上。而龙尾岙村主任王阿贤，凭着老经验，想坐享其成。后在他女儿小娴和群众的督促下，打破靠天思想，毅然大修水利，最终人定胜天，在九龙山造起水电站，使穷村变成鱼米乡。

温州鼓词演员阮世池首演，并赴京参加第一届全国曲艺会演。曲本被收入上海文艺出版社 1958 年选编出版的《第一届全国曲艺会演作品选集》上集。

中　秋　苏州弹词曲目。中篇。孟凡洲、施振眉创作曲本。

内容叙 1960 年中秋之夜，美蒋特务、解放前桃花岛上的大渔霸张衙门，凭借地形熟悉，偷偷窜入大陆，企图窃取情报。但是，这股特务一上岸，即落入全民皆兵的天罗地网之中，被女民兵李雅琴一家人机警勇敢地捉住了。

浙江曲艺队苏州弹词演员曹梅君、徐天翔、高美玲等人合演，1964 年参加了浙江省曲艺现代书观摩演出大会。

五虎平西　杭州评话传统书目。长篇。又名《万花楼》。杭州评话传统系列书目“宋八部”中最短的一部。据清李雨堂小说《万花楼杨包狄演义》改编。

内容述北宋仁宗年间山西总兵之子狄青平定西夏故事。主要回目有：“狄青大闹万花楼”；“御花园降妖得龙马”；“五虎结义，大破狼山”；“误走善鄯国，双阳公主招驸马”；“助狄破辽”；“包公三探陈州，狄青再征辽邦”：“五老命妇逼死庞妃，庞吉谋反”；“十二小将赴京保驾”；“大破庞庄，庞吉伏法”等。

《五虎平西》常与《包公案》连在一起演出。二十世纪五十年代，杭州评话艺人李宝渊擅说此书，以说表细腻、人物刻画生动见长。

水　浒　杭州评话传统书目。长篇。据明施耐庵、罗贯中《水浒传》改编并有所发展。

内容讲述北宋末年朝政腐败，贪官污吏横行，苛捐杂税繁重，百姓怨声载道，纷纷揭竿而起。宋江、晁盖为首的梁山泊义军，以“替天行道”为口号，召集天下英雄好汉，组成了一支号称一百零八将的强大队伍，劫富济贫，除暴安良，与官府斗争。

杭州评话《水浒》的精华，集中在“排座次”之前，形成了“林十回”、“武十回”、“杨（包括石秀）十回”、“宋十回”和“卢十回”等各具特色的篇章。其中有“拳打镇关西”、“火烧草料场”、“三上快活林”、“血溅鸳鸯楼”、“群英反江州”、“三打祝家庄”、“三打曾头市”等精彩回目，塑造了林冲、鲁智深、武松、宋江、晁盖、孙二娘、吴用、卢俊义、杨雄、石秀等众多英雄好汉形象。

清朝末年，出现了演说杭州评话《水浒》的周锦坤、张云樵、秦少云等名家。民国初年，擅说的艺人有王春镛、胡国良、张锦鹏等，特别是王春镛的说演情节紧凑，人物分明，情趣盎然，激越悲壮，享有很大声誉。二十世纪五十年代前后，擅说杭州评话《水浒》的艺人为数众多，流派纷呈：郭君明宗承王派（春乔），重“说”不重“做”，生活气息浓厚；王永卿“诗、词、赋、赞”见长，《后水浒》更富地域特色；茅赛云，博取众长，重在刻画人物形象，并与杭州大学中文系教授刘操南协作，整理了其中“武松醉打蒋门神”、“段景柱降马”等回目的曲本，由东海文艺出版社出版。又由浙江文艺出版社出版了所整理的二十多万字的曲本《武松演义》。

宁波评话传统书目。长篇。内容与杭州评话大同小异。由称誉“甬城三才子”之首的张霭林最早演出，后传给儿子张仁耀(艺名张一册)，再传孙子张阿华(艺名张少策)。他们的说演别具特色，分“武十回”、“宋十回”、“石十回”、“林十回“等。既保留和继承了《水浒》原著的精华，又多所生发。据张少策演出的《卢十回》整理而成的曲本《卢俊义演义》，二十世纪八十年代由浙江文艺出版社出版。

东　汉　　杭州评话传统书目。长篇。本事源于《后汉书》。



内容述刘秀在铫期、马武、邓禹、岑彭等文官武将的协助下灭王莽、建东汉的故事。主要回目及情节包括有：王莽篡位称帝，开设武科场，笼络天下英雄；刘秀赴京赶考，箭射王莽，被窦融解救；岑彭出世，马武大闹武科场；会英楼题反诗；刘秀复国走南阳，铫期、马武双救驾；刘秀上天台等。

清末，杭州评话中说《东汉》的以谢万春最负盛名。他做功讲究，注重书中人物的身段亮相和脸部喜、怒、哀、乐表情，尤能通过蹿、蹦、纵、跳的姿势动作，将书中人物表现得活灵活现，为杭州评话两大流派之一的“谢派”创始人。后由冯瑞华、任栋祥、俞庆芳、任兆麟传承下来。特别是任栋祥，一生主要说《东汉》，宗“谢派”，重做功身段，刚劲稳健，“起脚色”极为传神。抗日战争胜利后他在杭州特别是江干、湖墅一带很有名气，听众不呼其名，而称他为“《东汉》先生。”

包公案　　杭州评话传统书目。长篇，别名《龙图案》。取材清《龙图公案》，情节有所发展。

内容述宋仁宗时，龙图阁大学士兼开封府尹包拯刚直不阿，不畏强暴，执法森严，铁面无私，平反冤案，锄不法皇亲，灭劣绅土豪等除暴安良的故事。

擅说杭州评话《包公案》的艺人有宗“王(春乔)派”的金鸿云、李宝渊、李宝华、殷宝霖等和宗“戚(之麟)派”的诸春祥、罗新伯、毛文奎等。其中李宝渊一生专说《包公案》，包括上部《狸猫换太子》、中部《狄青》、下部《紫金鞭》(以呼家将故事为主)，共四百八十回。其中“包公大审冷皇亲案”一回说表细腻，堪称一绝。

宁波评话、温州讲书、温州鼓词、宁波走书等有同名书目。

包公斩白妃　　苏州弹词书目。长篇。又名《白罗山》。原有五十余回张少华所藏之手抄曲本。1979 年起由王文稼、严燕君据此本改编成十三回书公演。每回二小时。

内容叙北宋仁宗年间，因“狸猫换太子”案，皇帝身犯不孝之罪，由当年新科状元徐子



建代皇上充军沙陀国。十八年后，徐子建刑满回朝，受封山西巡抚，获假两月，奉旨省亲。船至山东蓬莱故乡，夜闻船家山歌，惊悉家变。原来结拜兄弟白罗山趁徐充军之机，依仗胞妹白秀英封西宫白妃之势，霸占徐妻苏氏，踢死徐父，逼死徐母，撵走徐子金宝，侵吞家产，改徐家庄为白家庄。子建得悉真情，怒不可遏，乔装改扮，私探白家庄。岂料被仆白福识破，打入土牢。与此同时，白罗山接到白秀英密书，要其处死子建。消息被苏氏得知，冒死相救，夫妻在土牢依依哭别。事发之后，苏氏被白罗山用竹钉钉死，葬于内花园芭蕉树下，子建逃出虎口，途遇开封府尹包拯，痛诉冤情。同时，徐金宝也在包拯船前泼水告状，父子相会。包拯受理冤案，智擒白罗山，并在芭蕉树下搜出苏氏尸体。正欲审理，忽闻圣旨到来。原来白秀英又施展调虎离山之计，要包拯速回京城。包拯识破奸计，将所有人犯一并带至京城。白妃又在仁宗面前百般挑唆，要挟皇帝阻拦包的审理。包拯据理力争，并请出"打皇鞭"，致使仁宗让步，命三法司与包拯同审。白妃又施"丢车保帅"之计，谋毙白罗山，反诬包拯刑毙其兄，并假传圣旨，将包拯打入天牢，唆使仁宗把包拯斩首。子建力争，也被推出午门。正值千金一发之际，李国太义子范仲华伸张正义，施巧计请出李、狄、冯三位国太大闹金殿，救出包拯与子建。包拯痛陈冤案，以人证、物证揭破白秀英的一系列罪行，利用三国太及皇族之间的矛盾，斩杀白妃，使案情大白。

此书目在苏浙沪三省市相关书场演出后，反响极大，长演不衰。并被无锡人民广播电台、上海电视台等录音、录像播放。其中选回《夫妻相会》等，还参加过苏州评弹的会书演出。

白狐裘　　绍兴平湖调传统书目。长篇。

内容叙明正德年间四川成都华阳人崔昆，因其父战死于吐番，先帝赐白狐裘一件，曾命他赴吏部荫袭父职。崔昆别母，携仆朱元进京。入山东境，仆病死，银遭劫。幸遇扬州江都人穆然，结为兄弟。穆父母双亡，为叔赶出，其妹银辉被卖于京都兰花院为妓。崔昆因无银买通吏部，不能袭职，流落京都，全仗银辉照顾，俩人产生爱慕之心。时逢元宵，崔昆留饮兰花院，遇一官长，诉说身世。其时适西风起，官长衣单寒冷，崔昆即借白狐裘让其穿之而去。谁知借衣之人即正德皇帝，回宫后下旨召崔昆袭父职，授为西宁兵巡道。并命崔娶银辉为妻，迎母至任，一家团聚。

《白狐裘》为绍兴平湖调独有书目，清乾嘉年间秀才胡嗣源善唱 此书，闻名乡里。后贾大亨也以擅演《白狐裘》享名。

白蛇传 杭州评词传统书目。长篇。又名《义妖传》。故事源自民间传说。

内容叙一修炼千年的白蛇，思凡下山，化身女流白素贞，收青蛇为侍女命名小青，同至杭城西湖，遇许仙，结为夫妇。金山寺和尚法海知白、青为妖，从中破坏。白娘娘水漫金山，救出许仙，夫妻断桥相会。最后，法海趁白娘娘产子之际，将她摄入金钵，镇于雷峰塔下。后许仙之子得中状元，回乡祭母。此时，小青已炼就三昧真火毁塔，救出白娘娘，母子相会。其中："吕纯阳断桥卖汤圆"、"飞来峰白娘娘寻许仙"、"断桥游湖借伞"等回目借景托艺，极富杭州地方特色。每年端阳节，杭州各茶店均有说唱杭州评词《白蛇传》的习俗。

民国初年，杭州评词艺人钱顺堂以说唱《白蛇传》誉满杭城。他说唱俱佳，特别是演唱圆美传神，能一口气唱二百七十句的"断桥相会"关目。一般艺人一部《白蛇传》至多说唱十八天，钱顺堂却能连演四十八天。

苏州弹词、宁波走书、温州鼓词有同名书目，其中苏州弹词，以王柏荫最为擅演。

白雀寺 湖州评话书目。短篇。董云魁于二十世纪五十年代初编演，取材于发生在湖州白雀寺中的真人真事。

内容叙解放初期，白雀寺内和尚勾结土匪，私藏枪支，妄图与人民政府顽抗，解放军派人乔装，打入内部，破获了反革命集团，为湖州人民除去一害。

白雪丹心 苏州弹词书目。中篇。袁逸良、马小君根据《人民日 报》上刊发的一则通讯《虽死犹生》改编。

内容叙 1964 年 2 月 10 日，大雪纷飞，天寒地冻，河北省蠡县辛兴公社北沙口大队第五生产队社员金秀英深夜突患重病，队长白维鹏得悉后，立即和青年社员白小柱二人，不顾风雪弥漫，路险人稀，赶赴十余里外的崔庄请医。崔铁岭老医生冒雪出诊，却在途中失足落井，队长纵身入井相救，但因井深天冷，难以成功。待小柱回村求救回来，白队长同崔老医生已牺牲井底。



1964 年由嘉兴南湖评弹团金剑安、李婵仙、方珍珠、朱良欣、闵伟君、沈慧人、袁逸良、孙漱萍、马小君等人合演并参加了浙江省曲艺现代书观摩演出大会。

白鹤图 宁波走书传统书目。长篇。

内容叙明代通政司黄伯安告老还乡，生有二子，长子子琴娶妻丁月娥，上京赶考一直未归。天灾连年，黄家贫困，丁氏无奈，只得回娘家借银度荒。谁料被后娘羞辱刁

难，空手而返。次子子连尚未娶妻，一日上街被莫士卿拉去，逼他代替丑陋的儿子迎亲。谁知弄巧成拙，亲家何员外识破真相，顺势将女儿配与子连。大侠“一枝兰”同情黄家，又敬佩黄伯安为官清正，乐善好施，就将盗窃来的银两和“白鹤图”一幅送给黄家。担心黄家不肯收受，故意说是子琴在京托他带回之物。黄家收下银两和“白鹤图”后交给子连，命他去京寻兄。不料子连在赴京途中银两被盗，只得去当铺典当“白鹤图”，恰被“白鹤图”失主赵翰林抓住。赵翰林之女赵必正得知子连乃忠良之后，蒙冤落难，便私下赠银，放走了他。子连在 途中又蒙冤入狱。赵必正女扮男装，上京赶考，得中状元，官授福建操江，从而为子连雪了冤案。子连进京赶考，也中了状元，皇上作伐，赵必正复归女装与子连完婚。赵翰林献“白鹤图”谢罪。后子琴也得中状元，回乡省亲，合家团圆。

宁波走书老艺人毛福传、应兰芳擅演。后应兰芳传授给学生许斌章，经许修改加工，更为完美。其中“借银”、“盗图”、“赠图”、“当图”、“献图”等几回书成为宁波走书的传统名段。许斌章的演出二十世纪八十年代还在宁波人民广播电台录音播放。

玉如意　杭州宣卷传统书目。

内容叙山东历城县周忠烈员外因四十岁无子，娶陆英凤为妾。其发妻戚氏，当时与陆英凤相安无事。后周忠烈出门经商，而陆英凤怀有身孕，戚氏遂起嫉妒之心。周忠烈在途中遇到一位寒士张必正，因负债被恶棍吊打，逼他以妻子抵押。周仗义疏财，代还债款，二人义结金兰，珍重道别。陆英凤怀孕将近临产，戚氏深怕失去丈夫欢心，遂与丫环串通，以赏中秋为名，在馒头里放入砒霜准备毒死英凤。刚刚入座，恰巧周忠烈回家，误食毒馒头身亡。戚氏一计不成，又生二策，诬告陆英凤谋杀亲夫，贿赂县令，将陆英凤屈打成招，问成死罪。时张必正因周资助赴考得中，特地到历城县访周报恩。得悉前情，重审此案，终使冤情大白。

杭州评词有同名书目。

玉蜻蜓　苏州弹词传统书目。长篇。

全书由两个互有关连又独立成篇的故事组成。其一述苏州南濠巨富金贵升，娶吏部天官张国勋之女为妻，婚后夫妻不睦。一日贵升出游，遇法华庵尼姑智贞，一见钟情，遂留庵不归，病死庵中。张氏寻访无着，归罪书僮文宣和金贵升好友沈君卿。文宣不堪责打出逃，君卿被迫离家外出。智贞云房产子，在襁褓中裹血书和贵升遗物玉蜻蜓，着佛婆深夜送子归还金府。佛婆在桐桥受惊，将子弃于桥堍，为豆腐店主朱小溪拾去。豆腐店火灾，朱无奈将孩子卖于离任的苏州知府徐上珍。徐无子，爱如己出，取名元宰。徐因赈灾亏空库银，向金府借贷，张氏见元宰貌似贵升，收为寄子。十六年后，元宰高中解元。端午日，张氏乘龙船竞渡，偶见朱小溪之妹三姐扇上系有玉蜻蜓，经查询，得血书，命元宰详解血书诗句。知亲生母亲为法华庵尼智贞，赴庵堂认母。张氏知元宰为金氏之后，迫其归宗，金、徐两家厅堂夺子，结果元宰兼祧金、徐两家香火。同时穿插张氏醉酒后，怒打北濠沈府巷门、厅堂，大

闹沈府；金氏族人因贵升不归欲夺家产，为张氏诉败；张氏为夺回苏州六埠码头，命天罡党打死五绅缙家五人，五绅缙欲在苏州巡抚开辕鞫讯之日打死张氏，金府老仆苏婆坐张氏轿赴辕门被打死。文宣出逃后在边关因军功得官归来，与金府婢女芳兰成亲等情节。

其二为“沈家书”，述沈君卿外出后，在长江遇盗，书僮沈方归告凶讯。君卿之兄谋夺家产，以沈方拾得金钗为由，诬君卿妻三娘与沈方有染。沈方出逃，三娘为张氏救护。君卿为吕东湖相救，两人义结金兰。后君卿入仕任浙江巡抚，在常州遇沦为更夫的沈方，得知家中情况，主仆回苏，平三娘之冤。此段书又名《金钗记》。金贵升之“金”原本为“申”。因苏州明清时有豪门大族姓申，为避讳艺人故改。

二十世纪中叶，浙江曲艺团王柏荫以擅演苏州弹词《玉蜻蜓》闻名。他师承名家蒋月泉，年轻时与蒋拼过档，为当时苏州评弹界“四大响档”之一。后长期与高美玲拼档，书艺隽永，风靡江浙码头。

四明南词等有同名书目，且书中仍以“申”姓叙演。四明南词艺人何贵章、柴彬章、陈莲卿等也擅演。

玉夔龙　宁波走书传统书目。长篇。鄞县曲艺队邱伯扬、陈阿宰根据同名苏州弹词书目编演。



内容叙明万历年间，邹应龙之子邹斌，父亡落难，一贫如洗。卖靴遇见未婚妻父梁栋，梁栋赖婚，并谋害邹斌，邹逃出梁家，与三关参将王兰结为兄弟。王兰赠邹斌玉夔龙为凭，要他逢急难时拿玉夔龙来三关。邹斌与镖师神弹子韩林、江湖义侠杜雀乔以及尉迟忠、尉迟孝、尉迟节、尉迟义七人结为兄弟，邹家庄上众星聚合。韩林之妻贾氏云娘见邹斌英俊，仪表堂堂，动淫心，思邪念，勾引邹斌，邹斌不从。韩林知晓大怒，将贾氏逐出家门。贾云娘与其兄贾居正来到京城，结识了张居正之侄、时为刑部大臣的张兆，张兆见云娘美丽，结为夫妻。但云娘依旧迷恋邹斌，设计将邹骗到京城，再次勾引，邹斌仍不从。贾云娘怀恨在心，反诬邹斌调戏，加害邹斌入狱，幸有海瑞出面，为邹斌雪冤。时外邦向万历皇帝进贡长生不老金丹，而长生不老金丹需经三关元帅闻玄转交王爷朱参，再交张兆转交皇帝。贾云娘见有机可乘，指使张兆以毒丹换取长生不老金丹，加害皇上。事发后，皇上听信奸言，要斩朱参王爷和闻玄元帅。义侠杜雀乔为营救王爷和元帅，飞奔千里，将九十多岁被张居正陷害的海瑞大人，从南京背到北京。海公到京后，几经查析，历尽艰辛，七审金丹，终于查明是张

兆夫妇所为，真相大白，张兆夫妇伏法。朱王爷、闻元帅沉冤昭雪。

湖州市评弹团也有同名书目。（图为苏州弹词演员陈平宇、秦锦雯演唱《玉夔龙》）

失罗帕　杭州宣卷传统书目。长篇。

内容叙书生郁廷祖之妻梅姣英在天齐庙进香，匆忙中失落了绣有闺名的一方罗帕。被恶棍蔡不解拾到，蔡见梅容貌美丽，遂起歹心，与媒婆定计，诬陷姣英与蔡有私，并以罗帕为凭相挟。郁廷祖信以为真，将妻休回娘家。蔡不解就向梅家强下聘礼，限期迎娶。梅家惧蔡恶势，束手无策。而此时梅姣已有身孕，姣英的胞妹姣贞劝其姐去乡间庵中躲避，自己代姐出嫁。迎娶之日，姣贞在花轿中用剪刀自尽。蔡不解，以为死者是姣英，也就不了了之。梅姣英进庵不久即行分娩，但庵中不能寄养婴儿，由佛婆抱去送给远乡叶员外为子。郁廷祖休妻以后悔恨交集，离家出走。迫于生计，经人推荐到叶家训蒙。学生名叫叶上林，正是他亲生之子。廷祖在叶家一住就是十六年，上林学业猛进，正值大比之年，师生一同晋京赴考，在旅店中各人梦见梅姣贞诉说前情，醒来父子相认。考后父子同科得中，奉旨还乡复仇，夫妻、母子团圆，并为梅姣贞起造神庙，永久祭祀。

嘉善宣卷也有同名书目。

目连救母　四明宣卷传统书目。长篇。

内容叙青提夫人享乐无度，平日五谷不敬，摧残生灵，畜养鹅羊，白米为饲，任意宰杀。灶神闻知，直奏天庭。玉帝愤然降旨，命败子星下凡投胎，使其家财败尽。不久，孽子出生。青提夫人见婴孩面目清秀，逐洗心革面立志修行。望子成材，光耀门庭。灶神见夫人得子从善，复奏天庭，玉帝闻奏召回败子星，赐孝子下凡投胎，以严明赏罚。孽子归天之日，孝子目连诞生。青提夫人见目连相貌丑陋，浑身疮痍，顿生怨恨：既行善，何教“龙子”夭亡，得此怪诞奇胎，天道何在？遂萌恶念，一反常态，变本加厉。目连长成，事母尽孝，不忍生母作孽，劝善十年有余，其母无动于衷。青提夫人因生前作孽，死后贬为虫豸，禁于十八层地狱。目连不辞艰险，入冥府救母报恩，小鬼差引，见狱中并无人影，知母已变虫豸，凄然长跪，念诵“超生咒’’四十九昼夜，使母还以人形，旋即施佛法将母引离冥府。为报养育大恩，目连将生母置于箩筐之中与经文成挑，步上云天。途中目连感叹入地登天之难，连母吐诉十月怀胎之苦。行至天际，十八罗汉感于目连救母之孝，启天门迎母子在天成佛。

此曲目影响较大，1949年后因涉封建迷信内容，少有演唱。杭州宣卷有同名书目。

尼姑记　金华道情传统书目。长篇。清末艺人根据金华民间社会新闻编唱。

内容叙清光绪年间，金华游宅街有金兰、银兰、宝兰三姐妹，父刘炳金在金华县衙供职，喜喝酒。一日，酒醉戏言，要将三姐妹 嫁给兰溪北门三兄弟，并说：你们大配大，小配小，“金兰老公头发红松松，银兰老公眼睛像灯笼，宝兰老公鼻孔朝天空”。三姐妹听后惶恐，决心逃走。听说天台有尼姑庵，决定逃去做尼姑。二月二日，刘妻到南市街长年会看戏，家里剩下三姐妹，她们便女扮男装，收拾银子衣物，径自出走。刘家有一义子，名朱小苟，这

天因入赌场输光钱还欠下一千铜板，惧怕义父义母追问，也连夜逃去梅花门姑夫家。刘妻回家一看，既无义子朱小苟，又不见三个女儿，认定三个女儿被朱小苟骗走，即让丈夫刘炳金报案。三姐妹到义乌宿店，险被嗜赌成性的店老板吴天德谋财害命。幸被天德妻救出，并将此事告知儿子吴小苟后，自己悬梁自尽。三姐妹到了东阳，住金老板店，金老板又想谋财害命。金妻与女儿金苏兰商议对策，并告知三姐妹，把她们的三双鞋放到井边。然后告知金老板，说三姐妹投井，金老板探头往井下看，金妻便把丈夫投入井中。命女儿金苏兰与姐妹同奔天台，自己则去县衙门投案自首。知县查询实情，知金老板为人心狠手辣，遂恕金妻无罪。刘炳金失去三个女儿后，四处打听无着，状告义子朱小苟拐骗所为，知县捕小苟入牢。朱小苟好友王小苟闻讯，帮忙查询三姐妹下落，到天台终于找到了三姐妹和金苏兰。此时金兰已削发为尼，他只好把银兰、宝兰、苏兰带回金华，众人回到家里才知是刘炳金酒后戏言所造成。知县放出朱小苟；刘炳金酒后戏言酿大祸，判监禁一年；并判金苏兰与王小苟、刘银兰与吴小苟、刘宝兰与朱小苟结成三对姻缘。

《尼姑记》为金华道情独有传统书目，清末至民国时期在金华一带流传不衰，其中杨玉成的演唱红极一时。

打　灶　　隔壁戏传统节目。短篇。

内容叙述爱唱小调的泥水匠王师傅在打灶时的一段趣事。王师傅到女主人家，一边与女主人交谈，一边取砖头，拿灰桶，打灶、砌烟囱。王师傅爱唱小曲，在女主人要求下，唱了一曲又一曲。最后，越唱声音越轻，原来王师傅将自己砌进烟囱里去了。

二十世纪三十年代隔壁戏艺人章志生擅演。

打黄龙　　雀咚咚传统曲目。短篇。取材于当地打黄龙渔霸的真实故事。

内容叙述舟山黄龙泗礁岛，丰产鱼类，为“日出黄金一斗”富庶之地。明末时期，有不少渔民是从沿海大陆迁居过去的。当地渔霸欺压渔民，坐享渔利，盘剥无度。渔民强烈反抗。因渔霸势力大，渔民只得向内陆求援。姚江胜山徐大宝、徐大生兄弟，邀请各路拳士好汉，支援渔民。他们下姚江，出甬江，入东海，到黄龙泗礁岛支援，为渔民兄弟出了怨气。但在“庆功会”上，被渔霸收买的坝头却将拳士好汉六七十人灌醉后杀害。

《打黄龙》为雀咚咚独有的曲目。艺人邵汝荣擅演，她的演唱嗓音嘹亮，在姚北一带深受欢迎。

比媳妇　　小热昏曲目。

内容叙三个老太从旧社会骂媳妇转变为新社会夸媳妇的故事。旧社会三个念佛老太，一边念佛，一边骂媳妇是“扫帚星”、“白虎星”。新社会三个老太办起托儿所，争夸自己媳妇聪明能干，勤劳致富，反映了新旧社会婆媳关系的改变。

该曲目原为剧作家顾锡东创作的武林调曲本，1958 年由王桂凤、贺美珍表演参加浙江省首届曲艺会演和全国第一届曲艺会演。同年由安忠文将其改编成小热昏演出。



宁波音乐家　独脚戏传统节目。短篇。

内容叙宁波裁缝师傅与徒弟来发为取棉纱线而引起的一场误会。曲目通过谐音把音乐的音阶、节拍与几句宁波方言结合，产生笑料。原系王无能早期编演的一则滑稽小段，后经姚慕双、周柏春不断充实加工，将师徒俩的对话，合着拍子对唱，以载歌载舞收“底”。

二十世纪六十年代，是杭州曲艺团的保留节目，由袁惜民、朱伟芳搭档演出，滑稽幽默，效果强烈。

刘文龙　温州道情传统书目。又名《洗马桥》。长篇。内容源于温州南戏《刘文龙菱花镜》。



内容叙温州麻行僧街刘伯勋之子刘文龙，自幼饱读诗书，文武兼备。于上元之夜去天齐庙看灯，邂逅家住百里坊厢巷女子萧淑英，二人一见钟情。萧遭宋钟凌辱，文龙与仆永宁为其解围，并护送萧淑英回家，萧父即将淑英许配文龙。新春佳节，二人喜结连理。翌年文龙上京赴考，淑英送至洗马桥头，并赠以金钗作为纪念。文龙得中，明帝遣其护送昭君和番。文龙不敢抗旨，即修书遣仆永宁返家通报此事。永宁行至青田，被宋钟侦悉，设计毒死永宁，劫去家书。此后，、宋钟每年向刘家送柴送米，要求萧淑英改嫁宋钟。文龙送昭君到达匈奴后，被招为驸马。十八年后，文龙仍思家心切，向公主吐露真情，要求回家探望父母与结发之妻。公主深明大义，亲自送至荒漠。刘母禁不住宋钟再三求情，自觉对其十八年送柴送米之恩难以回报，也劝淑英改嫁宋钟。淑英只得勉强答应，但提出须全身缟素在洗马桥头摆下供品生祭文龙，宋钟一一允应。适值文龙返回家乡，行至洗马桥堍，见一女子啼哭甚哀，细究后方知是结发之妻萧淑英。淑英不敢相认，文龙出示金钗，二人抱头痛哭。宋钟自知理屈，投水而死。

唱龙船、温州莲花有同名曲目。

刘香女　四明宣卷传统书目，长篇。

内容叙刘香女从小就是嗜素孝女。家道贫寒，靠父亲小本经营度日。母亲在家缝缝补补，偶尔帮人家干些杂活，虽然清苦，但一家人平安生活。谁知在她十二岁时，母患中风，瘫痪在床，刘香女殷勤服侍三年后，母亲亡故。从此父女二人相依为命。父因妻亡悲哀，哭哭啼啼，得了痴呆之症，整天满山乱奔，刘香女只得跟在其后，辛勤侍奉，心中极度悲伤。三年后，父亲去世，刘香女孤苦伶仃，从此每天早起拜佛，一年三百六十日从不间断。平时乐善好施，怜穷济贫，从无怨言。附近几十里方圆百姓称颂刘香女是专做好事的活菩萨。香女到八十三岁无疾而终，乡邻友好将她葬在山上鲜花丛中。

四明宣卷名家陈莲卿擅演。

刘姥姥重游大观园　独脚戏节目。短篇。黄宪高与朱秋僧合作曲本。

内容叙农村老 妇刘姥姥带了祥林嫂儿子阿毛重游大观园，当他们进了现代化设施的大观园后，一切都感到新奇，从而闹出不少笑话。

二十世纪五十年代由黄宪高和金小华搭档演唱。该节目在杭州人民广播电台播出，并被制成录音带发行。

西　汉　杭州评话传统书目。长篇。

内容叙秦末楚汉相争的故事。共一百六十五回。

演出杭州评话《西汉》，清末民初以金鸿云最为著名。金传授给殷宝霖后，艺术上进一步提高。殷嗓音宽润、音色宏亮，无论起张良、韩信，还是项羽、樊哙等脚色，无不惟妙惟肖。他脸色微黑，双眼炯炯，在听众中有"活霸王"之称。杭州评话名家李伟清早年师承殷宝霖，他的说表注重心理描写，二十世纪八十年代，他整理成以韩信为主线的曲本《韩信传》，共四十六回、二十七万余字。其中"张良卖剑"、"韩信挂帅"、"韩信奔项"等回，先后发表。



西太后　苏州弹词书目。长篇。1981 年戈似君、朱良欣、周剑英、蒋希均根据《慈禧前传》、《清史通俗演义》及其他史料编写曲本。朱良欣、周剑英演唱。

内容自清咸丰二年（1852）兰儿（叶赫那拉氏）应选入宫始，至 1861 年咸丰病逝，那拉氏策动辛酉政变止。述那拉氏邀宠惑主，培植亲信，翦除异己，谋夺大权的系列活动。

西游记　杭州评话传统书目。长篇。取材明吴承恩小说《西游记》，情节有所改编、发展。

内容述唐代高僧玄奘与孙悟空、猪悟能、沙悟净去西天取经，沿途历尽艰险，战胜各种妖魔鬼怪，经过九九八十一难，最后取得真经。

该书目从“五行山收孙行者”开书，到“凌云渡脱胎换骨”结束。中有“高老庄收猪八戒”、“三打白骨精”、“火焰山盗芭蕉扇”等四十回书，可连说两个月。民国初，杭州评话艺人中以叶振芳最为擅演，他起孙悟空脚色惟妙惟肖，有“活猴圣”之誉。

列国志　杭州评话传统书目。长篇。又名《东周列国》。源自元至治年间(1321—1323)建安(今福建建阳)虞氏刊印的讲史话本《七国春秋后集平话》和《秦并六国平话》。

内容述春秋战国的故事，从“苏秦六国拜相，合纵抗秦”起，到“张仪连横，秦始皇并吞六国”止，共六十余回。

杭州评话一向有“说西汉，表列国”的传统。十九世纪初，杭州评话名家苏瀛州独树一帜，将《西汉》书中的“表列国”，单独敷衍成《列国志》，成为杭州评话的独立书目。苏瀛州在杭州评话界享有“四柱一栋梁”的“一栋梁”之誉，学识渊博，书艺精湛，尤以说演“孙(膑)庞(涓)斗智”一回更加引人入胜。

再生缘　温州鼓词书目。长篇。又名《孟丽君》、《华丽缘》。据杭州女作家陈端生同名曲本改编。

内容叙元代龙图阁大学士孟士元，有女孟丽君，才貌双全，待字闺中。云南总督皇甫敬和国丈刘捷，同时为其子皇甫少华、刘奎璧向孟家求亲。士元让两人比箭，以胜负定婚姻。少华获胜，被孟家选为女婿。奎璧怀恨，诱少华在刘家住宿，欲放火将其烧死，幸被其妹刘燕玉所救，燕玉与少华私订终身。外敌 犯山东，刘捷荐皇甫敬挂帅出征，敬与总兵卫焕一起兵败被擒，刘捷又诬其叛国投敌，元成宗下旨满门抄斩。少华逃出，其母及姐长华被押解进京，途经浙江吹台山，被寨主韦勇达(实卫焕之女)劫持。元成宗命丽君嫁奎璧，丽君女扮男装出逃，士元遂以丽君乳母之女苏映雪冒名代嫁。洞房之夜，映雪谋刺刘奎璧未成，而投昆明池，被文华殿大学士梁鉴妻景氏所救，且收为义女，改名梁素华。孟丽君改名郦君玉，字明堂，被商人康信仁收为义子后入京赴试，中了状元，招赘梁鉴家为婿。入洞房时始知新娘为映雪，二人遂作假夫妻。奎璧谋娶丽君不成，遂改求皇甫长华，故自荐领兵攻打吹台山，被生擒。元成宗以郦君玉治愈其母之病而拜为兵部尚书，并任主考。少华改名应考，中武状元，拜征东之帅，招安吹台山义军，共败外敌，救回皇甫敬、卫焕，并缴获刘捷里通外国的密书。刘捷全家入狱候斩;少华被封为忠孝王，长华被立为皇后。少华为报燕玉救命之恩，代刘家求赦，坐罪刘奎璧一人，钦赐少华与燕玉成婚。少华疑郦君玉即丽君，多方试探;丽君忿少华另娶，坚不与少华相认。后因孟士元妻病，请郦君玉诊治，始暗中与母相认。少华思丽君成病，其母遂向女儿长华求援，长华即与太后设计，引其酒醉，脱靴辨认，知君玉确为女子。元成宗早疑君玉为女，及知其真相，即暗访之，并逼其入宫为妃。丽君不屈，三天后，上表说明真相，成宗欲加罪，太后赦之，被封为保和公主，与少华成婚。

金华道情和杭州评词有同名书目。温州鼓词、四明南词等曲种也有同题材书目。

后岳传　杭州评话书目。长篇。杭州评话演员陈俊芳根据《说岳全传》第六十二回到第七十回改编，情节有所发展。

内容叙岳飞遇害后，秦桧又企图谋害岳飞家属。河南湘州节度使刘广世为救岳飞二公子岳雷，将其藏在节度使衙门避难，并教他练就一身惊人武艺，为岳家报仇。汤怀之子汤英，一路护送岳氏家属。巾帼英雄梁红玉大闹秦相府，痛打秦桧，双方上殿评理。康王赵构迫于无奈，下旨赦免岳飞家族死罪，改为发配云南。该书目成功塑造了刘广世、汤英及梁红玉三个忠义之士尤其是巾帼英雄梁红玉的形象。

血腥九龙冠　苏州弹词书目。长篇。1980年由湖州市评弹团陈平宇、秦锦雯编演。取材于京剧《龙凤阁》，以明朝嘉靖、隆庆至万历年间的保皇与篡位矛盾为主线，故名。共十五回（每回约演出二小时）。

内容叙明朝元帅戚继光保荐他的儿女亲家李春林进京为官，谁知来者竟是冒名顶替的毛春林。毛阿谀逢迎，苦心经营，竟然爬到太子太保、顺天府尹、当朝国舅之高位，并把目光盯住了九龙皇冠。为此，还施出了一条条毒计：陷害戚继光父子、害死正宫娘娘、一箭射死太子、气死皇帝。就在他接近皇冠之际，以新科状元王恩为首精心策划，经国太等人配合，巧施连环计，终于力挽狂澜，处决了毛春林及其假父李良，粉碎了一场谋皇篡位的阴谋。

血滴子　苏州评话书目。长篇。由海宁评弹团殷小虹之父殷剑虹根据清代轶闻编成。

内容叙雍正为谋皇位，搜罗武士组成血滴子队，盗宝物“万年青”陷害太子。“万年青”得而复失，又派血滴子天下搜寻。张成龙在南京助两江总督捉鱼壳，大战金山寺，从鱼壳处得知“万年青”为太阳教派所盗。张成龙三上飞龙岭，偷进万宝楼，中机关被囚于石窟。甘凤池山东结亲，金山寺僧含云劫其妻陈美娘送给苏州藩台之子。甘凤池到苏州，被捕下狱。金童闹藩署，救凤池。含云再劫美娘至太湖伏虎湾其师了因和尚处。八侠斗了因。太阳教主诛了因。雍正谋位成功，派岳钟琪征飞龙岭，失败。年羹尧征甘肃，拥兵骄横，冤杀帅府参将于周。于女十三妹赴京告年。雍正为除心患，降年为杭州城门官，后又抄斩全家。后雍正兴文字狱，鞭吕留良尸，斩曾静、张煦全家。吕之孙女吕四娘习武成功，为报家仇赴京，历经艰险，三刺雍正，终于成功。情节曲折，矛盾尖锐，颇吸引听众。

殷剑虹演于二十世纪三十年代，传子殷小虹后亦作为自己的看家书目，二十世纪五十年代一度被禁演，七十年代末恢复演出。

关　帝　海盐文书传统曲目。又名《并天金帝》、《关公》、《云长》、《武曲》，取材于元明杂剧《刘、关、张桃园结义》及小说《三国演义》。内容自关羽与刘备、张飞桃园结义起，叙至关羽败走麦城身亡。有清宣统元年（1909）的《并天金帝》手抄本，赵之徒孙金宝荣藏。

百鸟朝凤　隔壁戏传统节目。短篇。

为隔壁戏“亮春”节目，演员都在帷幕外当众表演，全靠一张嘴模仿百灵、画眉、黄莺等百鸟鸣叫之声，以在喜庆堂会上讨吉祥彩头。

二十世纪三十年代隔壁戏艺人李莲生和李流生父子擅演。后由孙泰、周成的师傅"开口笑"一人单独拆演,发展成单纯的口技节目。

百花台　杭州评词传统书目。

内容叙绍兴告老还乡的通政莫桂,嫌未婚的女婿李文俊贫穷,把他从扬州骗到绍兴,强逼退婚,卖身为奴。二女儿莫月珍得知未婚夫的不幸遭遇后,通过丫环传讯,约定四月一日趁全家上天齐庙烧香还愿之时,在花园百花台与李相见,准备赠送银两让其逃离虎口。不料,莫桂听信大女儿莫月英的挑唆,赶回花园,在百花台将月珍缢死。莫夫人痛女惨死,用金银珠宝厚殓,引来恶奴阿兴、阿旺盗棺抛尸。一阵狂风暴雨后,尸体被吹到杭州西湖,在杭州天竺进香的善人吴保安从西湖中捞起莫月珍,并把她救活,收为继女,带回苏州。李文俊后逃出莫府,上京赴考,得中状元。途经苏州时曾受过吴保安的周济,专程前去谢恩,得知未婚妻莫月珍就在吴府,二人相见,悲喜交集,并在吴府完婚。

杭州宣卷有同名书目。

华　姐　雀咚咚传统曲目。中篇。晚清时由余姚艺人根据当地真人真事编演。以唱十二月花名的形式铺陈故事,凡雀咚咚艺人均会演唱,在余姚、慈溪、上虞一带广为流传。

内容叙姚江匡堰村华家桥头有华姐名华美,长得十分漂亮。父母双亡,与七岁弟弟凭父母放出的债款和遗产过着富裕日子。父母在世时,将华美许配童逢春为妻。堂房小叔华兴安对华姐起歹心,以陪她赶庙会、看戏文,给她讲《西厢》、《玉蜻蜓》等故事勾引华美,终使发生了伤风败俗的丑事。后童家来娶华美时,小叔与侄女串通,千方百计藉口推迟婚期。直到华姐肚里有身孕,华兴安又施计吃药打胎。然丑事最终败露,婶娘大闹,华姐无地自容,上吊自尽。童家人又告到县衙,县官下乡验尸,华兴安先被抓坐牢,出狱后削发为僧。

此曲目长期失传,1983年,余姚文化馆在挖掘整理民间文学时,发现方桥乡万石桥村邵汝荣老人会唱此曲,即对曲本作了采访记录,整理出曲本唱词近八百句,但仍残缺不全。

各地小贩　独脚戏节目。短篇。杭州曲艺团袁惜民和朱伟芳根据二十世纪三十年代王无能创作演出的《各地堂倌》改编而成。

内容为模仿各地小贩的叫卖声,通过夸张的表演,制造笑料。

将杭州街头巷尾的各种叫卖声串连表演,惟妙惟肖,极富地方特色。

回娘家　绍兴莲花落曲目。短篇。　又名《养媳妇回娘家》。取材于绍兴莲花落"十八个半节诗之一"《回娘家节诗》。1980年由王云根、杨乃浚、胡兆海改编,罗萍作曲。

内容叙绍兴平水乡下姑娘翠姐姐嫁与斗秋里阿二为妻。翠姐姐欲回娘家探望母亲,均因婆婆、丈夫的阻挠一年也未能成行。翌年返回娘家,又因亲娘与嫂嫂婆媳不和,无趣而返。表现乡间农家生活和婆媳、妯娌间的矛盾纠葛,入木三分。

1982年,由胡兆海演唱,参加全国曲艺优秀节目(南方片)观摩演出,获创作一等奖和

表演一等奖。并参加了文化部组织的曲艺演出团赴全国各地演出。后演出录音被制成录音带发行，并在群众中广泛传唱。

李双双　苏州弹词书目。长篇。1963年施振眉根据李准同名电影文学剧本改编。

内容叙农村妇女李双双与丈夫孙喜旺之间的幸福生活及故事。喜旺心地善良，劳动勤奋，但胆小怕事，常做“老好人”。李双双为维护集体利益，不顾丈夫反对，揭发了某些人为私利损害集体利益的行为，致使夫妻间产生矛盾。双双担任妇女队长后，更与队里存在的各种封建意识和保守思想进行斗争。双双的行为使有男尊女卑和明哲保身思想的喜旺不能忍受，以至喜旺借故离家外出。但双双不断创造成绩，并不时以各种方式对喜旺在生活给予照顾，终使喜旺醒悟，夫妻和好。弹词对原著有所增删，描写的是江南水乡农村生活，情节故事重组，重细节和人物内心描述，曾一度在江浙沪书场走红。

此书目根据周恩来总理1963年初在杭州接见浙江曲艺团部分演员时提出的建议而改编。1963年起，由曹梅君、王柏荫、高美玲等演出，并在演出中不断加工修改。1965年《说新书》丛刊第二辑刊载曲本。1977年，浙江曲艺团根据原长篇改为中篇演出，由曹梅君、葛佩芳、王柏荫、高美玲、孙纪庭、骆德林、朱良欣、周剑英等合演于杭州大华书场，并在全省各地巡回演出。

李亚仙刺目　温州弹词曲目。题材源自唐白行简小说《李娃传》。

内容叙郑元和进京赴考，眷恋妓女李亚仙，金钱花光后被鸨母逐出，混迹于乞儿队中，以唱道情度日。其父闻讯后，责打元和。后元和得李亚仙之助发愤读书。但元和贪恋亚仙美目流盼，每每心不在焉。后为激励元和专心读书，李亚仙将自己的双目刺瞎。

旧时为瑞安、温州两地弹词班演出的保留曲目。

红头造反　金华道情传统书目。中篇。又名《刘家福造反》。取材于江山刘家福农民起义史实。

内容叙浙江江山农民刘家福自幼习武，广结豪杰，曾参加清末会党终南会。清光绪二十五年(1899)江山大旱，饥荒严重，刘家福率饥民抢县城米行，为避缉捕潜入福建浦城仙霞岭，广结绿林好汉。次年夏北方义和团兵乱，八国联军进逼北京，清廷摇摇欲坠，刘家福立“兴汉灭清”大旗，于九牧“祭旗”起义。义军头裹“红巾”，人称“红巾军”，先后攻陷江山、常山、龙游等县城，义军增至万人并围攻衢州。后因官府围剿，转战于浙、闽、赣山区。玉山八都一战，刘家福身负重伤，潜入广丰、浦城，不知所终。

红　岩　杭州评话书目。长篇。朱云龙根据罗广斌、杨益言同名小说编演。

内容述解放战争期间，中共重庆地下党组织遭国民党特务破坏，许云峰、江姐、成岗、刘思扬等地下党员被叛徒出卖，关押在白公馆、渣滓洞，与以徐鹏飞为首的国民党特务展开不屈不挠斗争的故事。其中回目有:“沙坪坝书店”、“江姐初上华蓥山”、“彭政委就义”、“甫志高叛变”、“江姐上船”、“许云峰赴宴”、“江姐狱中绣红旗”、“双枪老太婆劫刑车”等，

既可连回演出，也可分回单独演出。

阴阳壶　　金华道情传统书目。长篇。相传由金华道情艺人邢兆兰 以“买口供’’方式买出案情故事后编演，经传演，情节不断丰富。

内容叙清乾隆年间，金华默相巷年轻秀才李云龙，娶白兰英为妻，夫妻恩爱，婆母慈祥，合家和睦，惜未生育。第二年农历八月十四日，云龙赴杭州考举人，李母要儿子把兰英带去杭州保生堂医治不育之症。谁知，李云龙夫妇到杭州后，中了杭城一霸邵正春的圈套，骗入府中，以一壶可储两种酒的阴阳壶斟出毒酒，毒死李云龙。白兰英悲痛欲绝，本想一死了之，却让邵家人强拉住。她想丈夫死得奇怪，为伸冤报仇，强忍答应与邵成亲，但提出条件：一要邵将其夫棺木不入土而抛入钱塘江，说这是丈夫属相之故，以免入土克妻子：二是需守孝过“三七”后才与邵成亲。邵正春为防白兰英寻短见，让一女佣监视白兰英。女佣听了白的身世后，深表同情，助其向新知县拦轿告状。知县接状归衙后，扮成算命先生深入邵家侦查，不料被邵识破关进水牢。白兰英未闻丈夫棺木下落，假装丈夫鬼魂缠身，要灵隐寺和尚超度亡灵。灵隐寺和尚知情后相助，半夜劫走知县和白兰英，邵正春闻讯大惊，急将此事告知知府。知府正欲发兵灵隐寺，忽报巡按大人到。岂知巡按却是邵正春之父、知府恩师。知府在府衙为巡按接风洗尘，正饮间，知县突然闯入。巡按令他入座，知县怒斥邵正春罪行和知府为虎作伥之事。巡按听后大怒，说本巡按这次奉旨出京，正为亲查此事而来，吓得席上知府面如土色。正值此时，邵正春手拿阴阳酒壶，要知府去毒死其父巡按。知府不敢下手，邵正春晓于利害。知府复拿阴阳壶入席为巡按斟酒，不防白兰英闯上堂来，夺过酒壶，痛斥邵正春正是以此壶之酒毒死其夫李云龙。巡按接过酒壶，按动机关倒酒灌于猫口，家猫当场毒死。巡按义愤填膺，查明儿子罪行种种，立判极刑，并判知府削职充军。后知李云龙被灵隐寺和尚救活，沉冤大白，与白兰英夫妻团聚，重回金华。

沈万三　　苏州弹词书目。长篇。1981 年由湖州市评弹团陈平宇、秦锦雯根据元末明初大富商沈万三的传奇故事编演。共十八回(每回约演出二小时)。

内容叙元朝末年，苏州吴江富商沈万三不求上进，嫖赌成性，后遇铜匠之女高翠姑，幡然悔悟，回头是岸，立誓娶高翠姑为妻。岂料高翠姑婚嫁赌徒高三郎，成婚半月，即被高三郎卖入妓院。沈万三几经周折，与高翠姑终成眷属。翠姑冒名顶替徐宝芬，利用一只所谓“聚宝盆”大做买卖，发了大财。最后沈万三又遭朱元璋所害，充军云南。

何文秀　　平湖钹子书书目。长篇。根据同名戏曲改编。

内容叙明代秀才何文秀落魄苏州，以唱道情糊口。王员外之女兰英怜才赠银，其父斥为伤风败俗，欲要处死她，幸胞兄相助，得与文秀结为夫妻，私奔至浙江海宁安身。当地劣绅张堂见色起意，对兰英欲行非礼。兰英以剪刺张，逃出虎口，遇杨妈妈收留于九里桑园。张堂一计不成，又踢死婢女，移尸陷害文秀。何文秀遭发配。后又得中状元，钦命浙江巡按，重返海宁，乔扮算命先生，三访桑园，夫妻团圆，真凶落网，冤案昭雪。

苏州弹词、武林调有同名书目。二十世纪五十年代，武林调艺人冯招弟、贺美珍搭档演出的《何文秀》十分动人，尤以“哭牌”、“算命”两回最为生动。

钉鞋记　　唱新闻传统书目。长篇。

内容叙述清康熙年间，皇帝表兄郭瑞清在杭州为官，权势显赫。某年农历八月十八，郭带随从陈王、严野两人到钱塘江边三郎庙观潮。途中适逢雷雨，在凉亭避雨。郭派陈、严二人到丁家鞋店赊一双钉鞋，欠银二元。回府后，郭即将银给陈、严，谁知被他们喝酒花光。三天后，丁家鞋店老板宝林上门收银，与陈、严争吵，被郭一脚踢死。丁妻告之衙门，都不理睬，就请人写了冤单一张跪在城隍庙前“告地状”。后遇刑部官员刁燕，化名张荣，代写状纸嘱其再往上告。此时钱塘、仁和两县知县派人抢丁宝林尸体入棺，引起钉鞋同行一千余人愤怒，群起而斗，昏官逃入城内。后康熙皇帝接到御状，派钦差到杭州调查此案。郭瑞清挂印逃走，到九龙山落草，招兵买马，准备大反皇城。幸有丁宝林之子丁天云和莫新两人结拜兄弟，双双考为文武状元，被封正副大元帅，平定叛乱，活捉郭瑞清，陈、严两个也被剖腹挖心，祭奠丁宝林。

《钉鞋记》广泛流传于慈溪、镇海、宁波、鄞县、定海、象山、宁海、奉化一带。

陈英士传奇·行刺遇奇　　苏州弹词书目。中篇。曲本作者为张志良(执笔)、陈平宇、王文稼，作于1983年。共三回：第一回“遇变”，第二回“遇艳”，第三回“遇险”。主人公陈英士是辛亥革命烈士，湖州人。他叱咤风云的革命斗争生涯极富传奇色彩，《行刺遇奇》是截取他初到上海的生活片断敷演而成。

内容叙清光绪三十二年(1906)秋，陈英士带着土产满怀欢喜从湖州到上海探望其弟蔼士，岂料突生变故，蔼士因涉嫌革命党而宅第被封，人走他乡，弟媳被害。陈英士悲愤交加，于是干了一件震惊春申的大事即刺杀道台未遂。在逃避追捕中，邂逅女伶方秀雯和红帮大头目范高头。英士凭借他的机智和胆量，在方、范的掩护、帮助下，巧妙地摆脱了穷追不舍的道台和清兵，脱离虎口，渡海东瀛。



该书目1983年6月，由湖州市评弹团演员排练后，参加在嘉兴举行的浙江省第二届曲艺会演，获得创作二等奖和表演形式探索奖等多项奖励。

阿毛乘火车　　独脚戏节目。短篇。

内容叙名为阿毛的绍兴土财主蜡烛店小老板来杭州乘火车到上海去探亲的故事。主要表现这位小老板爱钱如命、吝啬愚昧和可笑可鄙。

该曲本由杜宝林从杭州隔壁戏《绍兴人乘火车》移植而来。1958年鲍乐乐据此整理成曲本《绍兴

阿倌乘火车》，刊于上海出版的江笑笑演出作品选《火烧豆腐店》。二十世纪六十年代，吴剑伟、龚一呆擅演此节目。1961年浙江人民出版社出版名为《阿毛乘火车》的曲本单行本。

阿庆嫂到上海 苏州弹词书目。长篇。由海盐县评弹团蒋恩铮、夏云泉、郑逸英取材于京剧《沙家浜》及民间传说创作，全书共十六回。



内容叙述抗日战争时期，新四军在上海采购的药品被汪伪特工部发现并扣留，而承运药品的运输行董事长正是新四军中的郭建光，上级急派开春来茶馆的老板娘阿庆嫂到上海营救，阿庆嫂到上海后打入杜月笙帮会内部，并结识"七十六号"军统头子吴世宝。而从沙家浜逃走的刁德一，此刻已拜吴世宝为"老头子"，阿庆嫂利用国共第二次合作时多次被新四军释放的胡传奎的关系，又利用黑社会帮派头目之间的利害冲突和矛盾，与之周旋，导致匪首有的自相残杀，有的经策反改邪归正，最终圆满完成了任务。

此书目二十世纪八十年代由海盐评弹团演出。（图为苏州弹词演员夏云泉、郑逸英演唱《阿庆嫂到上海》）

怀念吴晗 道情曲目。短篇。义乌的道情演员叶英盛创作并演出。

吴晗为义乌人，为著名历史学家，曾任北京市副市长，"文化大革命"期间遭迫害致死。曲目通过叙述吴晗勤奋好学、追求真理、投身革命的生平事迹和崇高人格，以及不平凡的爱情生活，从侧面歌颂了吴晗，反映了家乡人民对吴晗的怀念之情。

《怀念吴晗》是为配合"吴晗同志诞辰一百周年纪念"活动而编演，1985年6月28日至30日在北京王府井北口吉祥剧院与义亭婺剧团的《海瑞罢官》同台演出，7月1日在清华大学演出，受到首都观众和清华大学师生员工的好评。北京电视台录播。

甬城风雷 宁波评话书目。长篇。二十世纪六十年代应毅根据早先发生的真人真事创作。

内容叙宁波最早的工人运动领导人王鲲，系中共党员，公开身份是宁波总工会委员长，宁波临时市政府执行委员。他为声援上海"五卅惨案"，迎接北伐军进城，推动成立临时市政府，对宁波工运工作做出很大贡献。国民党当局怕他，多次阴谋暗害。蒋介石发动"四·一二"政变前夕，宁波当局与资本家在宁波鹤阳楼饭店密谋，集资两万去上海与蒋介石联系，请蒋派人来宁波"清党"，屠杀共产党员和工人。蒋介石即派宁台温防守司令王俊来宁波弹压。王俊来宁波市后矛头直指王鲲和总工会及农协会，全城戒严，相继逮捕了《宁波

日报》经理庄禹梅，市委负责人杨眉山，总工会王鲲。激起工人愤怒，邮政、铁路、轮船工人罢工，游行示威，高呼口号要求释放王鲲等人，风雷四起。后蒋介石在上海公开叛变革命，王鲲、杨眉山等在狱中惨遭毒打。蒋介石又派清党特派员杨虎、陈群来宁波对王鲲审问、劝说，软硬兼施，均被王鲲拒绝。国民党决定对王鲲等人狠下毒手。宁波工人和纠察队义愤填膺，决定劫刑场，营救王鲲等人。工人纠察队队长熊双福率全队人员宣誓不顾个人安危，冲向敌人营救，但遭枪击，多人负伤，熊队长当场牺牲，王鲲、杨眉山也英勇就义。

该书目由宁波评话演员张少策演出。



邵阳血案　苏州弹词书目。长篇。1985年由蒋恩铮、骆德林、王荫春根据小说《黄金案》改编。

内容叙二十世纪四十年代湖南邵阳某些国民党分子，为筹借经费打击共产党在人民中的威信，制造惨绝人寰的银楼血案，嫁祸于共产党游击队。上任不久的邵阳县长俞文虎，虽为国民党员，但刚正廉明，富有正义感。他在查办这一血案过程中，不顾罪犯及其后台的种种干扰，坚定而策略地展开斗争，终于掌握确凿罪证，并在湖南省政府主席程潜的支持下，惩办罪犯，使案情大白于天下。

1985年由浙江曲艺团骆德林、骆文莲、王荫春合作演出。



抗台英雄何玲娣　宁波走书书目。短篇。内容叙1956年8月，台风在镇海县境登陆，狂风呼啸，暴雨倾泻，三山高级农业生产合作社的南海塘首当其冲，情势万分危急，社员们纷纷奔向海塘抗台抢险。女社员何玲娣冒着风雨从家里拿来旧被絮、草麻袋挖泥堵口。此时有社员来通报何玲娣，说她家猪厩间被大风刮倒，瞎眼阿婆和儿子情况也很不安全，要她赶快回去。而何玲娣只有一个念头，只要保住海塘，家里就出不了大事。此时，她想到了近邻老阿公、老阿婆的小屋更危险，便将二老转移到学校，再将另外一老一小安全转移后返身奔回海塘。风越来越紧，潮水把本不太牢固的海塘冲开决口，何玲娣被大潮冲走而牺牲。镇海县曲艺队队长虞友辅深入生活创作曲本，张亚琴首演，并参加了1958年浙江省首届曲艺会演获奖。

拔兰花　嵊县落地唱书曲目。短篇。内容叙述清末农村青年周君家与少女王阿姐相爱，以兰花金钗作为定情之物。周母请瞎子排八字，以“命犯克夫”逼儿子另娶他女；周拒婚外逃，以卖脚纱为生。三年后回乡，王已他嫁。但仍不忘旧情，头插兰花金钗。周隔窗拔钗相戏，王怒拒认。周至后门下跪，王始原谅，两人相见互诉衷肠，含恨而别。嵊县落地唱书创始者金其炳擅唱。

杨乃武与小白菜　苏州弹词书目。长篇。又称《奇冤录》、《余杭奇案》、《杨乃武》。为清末浙江海宁的苏州弹词演员李文彬根据晚清同名公案唱本《奇冤录》编演。

内容叙清同治年间，浙江余杭人杨乃武，曾与人称“小白菜”的毕秀英相恋。毕与豆腐店主葛小大结婚后，杨、毕遂断绝往来。同治十二年秋，余杭知县刘锡彤之子刘子和见毕氏貌美，引诱不成，用迷药将其致昏后奸污。后经常逼迫私会。事被葛小大察觉，刘子和勾结药店老板钱保生，用砒霜将葛毒死。事发，刘锡彤包庇其子，诱骗毕氏诬陷新中举人杨乃武，再令钱保生作伪证，致使杨被革去功名，以“谋夫夺妇”之罪判处死刑。杨之亲友及同科举人联名申告，使杨、毕案上解浙江巡抚衙门复审。时经三年，但官官相护，仍徇私枉断不能明冤。杨姊淑英为弟申冤，赴京告状，求同乡人刑部侍郎夏同善相助。夏与御史王昕设计激怒醇亲王奕谖，入内宫面求慈禧太后。恰慈禧因不满浙江巡抚杨昌濬等争权夺势，欲借此案压疆吏气焰，便着刑部尚书桑春荣准淑英滚钉板告状。王昕至浙江提人犯进京后，在清光绪二年由三法司复审杨案。桑、王等发现刑部属吏已为刘锡彤收买，而毕氏在刘的教唆下不肯吐露实情，乃设计让杨、毕密室相会，奕谖与三法司则在隔壁窃听。杨对毕动之以情，终使毕氏吐露真情，案情大白。真凶刘子和判斩，浙江上百名官吏削职，杨乃武冤案得以昭雪，毕氏遇赦，削发为尼。

其中有些回目，如《淑英探监》、《智激醇亲王》、《密室相会》等，常被单独抽演而有较大影响。李文斌之后，其子李伯康、李仲康也经常在各地演出。尤以李伯康台风儒雅、出语隽永，擅起杨乃武脚色。嘉善县评弹团等苏州弹词艺人一直将此作为保留书目。

另有德清县评弹团张雪麟于1984年根据长篇同名书目改编的苏州弹词书目。中篇。由湖州市评弹团及德清县评弹团部分演员联合演出，并以湖州市代表队名义参加了1984年9月在杭州举行的浙江省评弹会书，获得一致好评。分上、下两集，上集有三回：第一回《设计》，第二回“陷害”，第三回“塞赃”。下集也分三回：第一回“会审”，第二回“密室”，第三回“翻案”。其中下集第三回“翻案”，后改名“诱捕刘子和”。

杭州评词、武林调等曲种也有同名书目。

杨家将　杭州评话传统书目。长篇。又名《金枪传》。

内容述北宋杨家三代抗辽故事。从“天际庙杨七郎怒打潘宝”开书，到“杨四郎撞死金阶”为止。前三集包括：“九虎下南唐”、“八虎闯幽州”、“潘杨案”；后四集包括：“杨六郎威震三关”、“包公出世”、“大破天门阵”、“杨六郎扫北”与“八郎回朝”等。

清末，杭州评话名家江鸿声，因说《杨家将》在杭州声誉大震。后李宝华得其真传，也擅说此书。李又传给儿子李伟清，成为“看家书”。

蛟川走书等曲种亦有同名书目。

杨新友　义乌花鼓曲目。根据民国初年发生在东阳的社会新闻编演。

内容叙东阳青年竹匠杨新友才貌出众，编制的竹器也很精美，甚得钱家主人赏识。钱家有女秀英，貌美聪明，为父母掌上明珠。杨新友为秀英所爱慕，暗中常受厚待，终于私订终身，却一直瞒着双方父母。杨新友返乡过年，钱秀英私下赠银三百，叮嘱杨速托媒人前来说合。杨新友回家后，父母已答应某乡绅之女所求。杨新友不拒父母婚约，即于春节迎娶成亲。并依附岳父权势，再不出门做工。钱秀英望眼欲穿，相思不已，经多方打听，始知缘由，气郁成病，忧伤而亡。杨新友族人杨小春，原与秀英友善。秀英托梦杨小春，告诉生前与杨新友的私情，求杨小春带其魂魄去见杨新友一面。杨小春一路香烟不断，领钱秀英阴魂赶路，一路风尘，照顾备至，到达之时适逢杨新友在村口树上叠稻草篷。钱秀英之魂见到负情人，怒气冲天，即刻狂风雷雨呼啸而起，阴魂扑向杨新友，杨新友从树上坠下身亡。后钱秀英借尸还阳，与杨小春结为夫妻，以报答杨小春引路、关照之恩。

金华道情演员吴春荣擅演。后义乌花鼓艺人杨美琴移植演出。

卖油郎独占花魁女　杭州摊簧传统曲目。短篇。又名《占花魁》。

内容叙少女辛瑶琴遭兵灾流落到杭州，被歹徒卖入妓院，改名美娘，名列“花魁”。卖油郎秦钟积资一年往会一次，美娘感之。后美娘被恶少吴公子强逼游湖，并剥去其履，推置荒郊，遇秦钟相救。美娘乃出藏金赎身，与秦结为夫妇。

民国十二年(1923)8月，杭州宣卷艺人裘逢春、花月红等，在堂会、茶馆中曾以武林调形式演出。花月红为首批武林调女艺人，嗓音甜亮，字正腔圆，以擅演花魁女而闻名。杭州评词，绍兴摊簧等也有同名曲目。

卖婆记　嵊县落地唱书传统曲目。短篇。由金其炳根据民间故事编演。

内容叙好吃懒做的金翠娥，串通媒婆将婆婆用酒灌醉，卖给农民李阿大。婆婆醒来发现被卖，哭诉媳妇不贤。李见她可怜，收留为娘。婆婆拿出毕生积蓄，为李另娶佳媳，一家人幸福和睦为生，翠娥后悔莫及。

此系嵊县落地唱书早期曲目，金其炳之后传人金芝堂、杨金堂等亦擅演。

卖糕儿　隔壁戏传统节目。短篇。

内容为表现杭州清晨小巷的生活情景。先是母婴睡眠，然后鸡鸣狗叫，婴儿啼哭，母亲安抚。接下去自远而近传来卖糕人动听的叫卖声，孩子哭着要糕，母亲推窗为儿买糕。

二十世纪三十年代，杭州隔壁戏艺人李莲生擅演此曲目。他口齿伶俐，一人模仿诸多脚色，使人有身临其境之感。特别当孩子吵闹要糕吃，母亲开窗叫一声，“买糕儿……”，“喏，来啦！”然后表演者出乎意外地从帷幕中攒了出来，立时会引得全场大笑。

武王伐纣　杭州评话传统书目。长篇。源自宋元讲史话本《武王伐纣书》，依据许仲琳《封神演义》改编。

内容叙述殷商末年，纣王荒淫无道，宠幸九尾狐妲己残害忠良。姜子牙在昆仑山学道，奉师命下山助周灭纣，于渭水边遇周文王，奉为军师，统令三军。姜之师弟申公豹偷下山助纣为虐。殷都朝歌统帅黄飞虎，因其妻遭纣王、妲己残害而死，反出五关投奔西岐。周国势力日强，黄飞虎得众神仙相助，大破闻太师。文王去世，武王继位。周武王顺应民心，亲率大军以姜子牙为军师，与申公豹大军会战。神仙助周，妖魔助纣。姜子牙大败纣军，逼纣王自焚，诛灭妖狐，建立周朝。姜子牙登台封神。

该书原名《封 神榜》，共一百余回，可说演两个月。二十世纪五十年代，因牵涉神话与迷信等问题一度停说。二十世纪六十年代，改名《武王伐纣》后重得演出。

清末杭州评话艺人郭有堂擅说此书。其徒胡正明以说演《文王访贤》和《闻太师兵败绝龙岭》等回最为精彩。二十世纪八十年代，杭州曲艺团记录整理了他口述的全部《武王伐纣》脚本，约八十余万字。

宁波评话、温州讲书有同名书目。

武　松　杭州评话传统书目。长篇。又名《武十回》、《武松演义》。1956年由杭州评话演员茅赛云和杭州大学中文系刘操南根据杭州传统评话《水浒》中的《武十回》再创作。



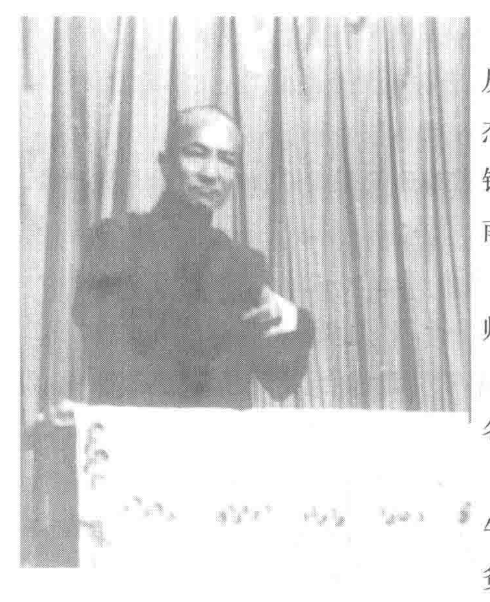
内容叙武松景阳冈打虎，二龙山落草，与鲁智深、杨志、曹正、施恩、张青、孙二娘七星聚会，共十二回。主要情节有杀嫂斗庆、十字坡打店、醉打蒋门神、大闹飞云浦、夜闯蜈蚣岭等。

茅赛云师承张锦鹏，又向林文元、郭君明学习，博取众长，并从《水浒》等书籍中吸取营养，所说演的《武松》有较高的文学性，善于刻画人物的心理活动。曲本以《武松演义》为名，1959年9月由东海文艺出版社出版；1980年1月，浙江人民出版社再版。

呼家将　杭州评话传统书目。长篇，又名《紫金鞭》。据清无名氏小说《说呼全传》编演。

内容述北宋仁宗年间，呼延赞之子呼丕显被庞妃之父陷害，全家三百余口被杀，合葬为“肉丘坟”。丕显之子守田、守信被神仙救出，后于大王庄成亲，生子呼延庆，学成武艺，祭奠肉丘坟，大闹京城，并在包拯等帮助下，报了冤仇。清末民初金鸿云擅演，享誉杭州书坛。

金台传　杭州评话传统书目。长篇。据清无名氏小说《金台全传》改编。



内容述义侠金台三打少林寺、平安南的故事。从“金台韩庄扮新娘独探少林”开书，中有“四方豪杰二上少林寺”、“三打少林寺”、“消灭金空、银空、铜空、铁空佛门四败类”等关目，到“金台奉旨平安南，三仙台归位”结束。

二十世纪三十年代华永奎擅演。他二十二岁拜师，二十三岁登台，红极一时。

金满闹台州　台州道情传统书目。中篇。又名《王金满闹台州》。取材临海王金满农民起义。

内容叙清末临海王金满自幼父母双亡，九岁牧牛，受尽财主压迫，在桐峙山结义十八兄弟，劫富济贫，聚众抗拒官兵。台州知府作恶多端，百姓恨之入骨，王金满率众大闹台州府，清廷哗然。后被招抚为长江水师守备。

1980年临海县文化部门组织黄宗康、梁光军、卢三军等采录整理成书。由临海县文化局和文化馆内部编印。全书共分：“聚义桐峙山”、“首战李统领”、“巧计借弹药”、“智斗蔡长益”、“除奸认干娘”、“探监会玉英”、“大闹台州城”和“归田卸甲兵”等八回，唱词有一千余句。

英烈传　杭州评话传统书目。长篇。据清人所撰《英烈传》改编，情节有增删。

内容述元末农民起义领袖朱元璋统一全国建立明王朝的故事。从“常遇春大闹武考场”开书，至“朱元璋金陵登基”结束。其间包括“朱元璋举兵起义，徐达挂帅”、“渔樵会”、“三打采石矶”、“金陵城大放花灯”、“刘伯温一计定七邦”等内容。

民国初说演杭州评话《英烈传》的以叶鸿声最负盛名。后继者蒋有霖既师承叶鸿声，又吸收任栋祥刻画人物的特长，说表更为传神。温州鼓词、金华道情等曲种有同名书目，但情节略有不同。

果报录　四明南词传统书目。长篇。又名《倭袍》。取材清同名弹词刊本。

内容叙明正德年间刁南楼、唐云卿、毛龙三人义结金兰。刁妻刘素娥行为不轨，平日趁夫出门、游玩之机，与邻居王文私通。王文岳父徐老闻知有事，时来规劝其婿，王文之妻王徐氏也苦口婆心相劝，而好色之徒王文却当作耳边风，仍然我行我素。后被刁妾王氏发现，刘氏和王文商量定计，拟将王氏毒死。是日恰逢刁南楼从外回家，腹中饥饿，误食了藏有砒霜的馒头，七孔流血，一命呜呼。毛龙得中头名状元，巡访湖广，闻义兄刁南楼暴亡，悲痛之极，特来刁府吊唁，闻听刁刘氏哭无悲声，白裙里裹红裙，看出破绽，顿起疑窦。经过审理，确系通奸谋夫致死，便将王文、刁刘氏处死。文华殿大学士唐上杰有皇上御赐倭袍一件，奉为珍宝。奸臣张德龙要借此袍，唐上杰不肯，张德龙怀恨在心。张德龙宠儿在维扬恃强欺

人，又被唐上杰的儿子唐云卿抱打不平所制服。于是，张德龙向皇上谎奏一本，皇上轻信，将唐上杰诛杀，并满门抄斩。唐云卿等人外逃他乡，后在边关杀敌立功，又得毛龙父子相助，奏明皇上，说明冤情，真相大白。唐家平反昭雪，张德龙被处死。

何贵章擅演。其中"思唐"、"规夫"、"劝婿"、"公堂"等回尤受欢迎。何贵章传人周廷黻、俞长寿及柴彬章都演唱此书。

杭州评词、苏州弹词、宁波走书、温州鼓词有同名书目。

雨雪亭　四明南词传统书目。长篇。全书四十多回，为四明南词的独有书目。

内容叙宁绍道台苏佩与绍兴讼师盖士达系姻亲，后结怨成仇。苏佩死后，家道中落，其子苏定芳从河南去绍兴盖家投亲，盖为报私仇，假意盛情款待，留宿于花园雨雪亭内，但暗中监视，准备深夜谋害。此事被其未婚妻盖士达之妹盖秀英察觉，女扮男妆，与苏定芳一起逃走。盖士达发觉后，急带家丁追赶，追回盖秀英，并告其母，说妹妹伤风败俗，定要处死于她。盖妻向丈夫"献计"把盖秀英装入麻袋，黑夜偷偷沉江，这样可以神不知鬼不觉，盖士达称好。其实盖妻甚贤施了"调包计"，暗中送秀英去奶娘家躲藏。后苏定芳考中状元，去盖家索妻，盖士达六神无主时，盖妻却请回新娘，两家重归于好。

何桂章、陈金恩擅演。

青光剑　温州莲花传统书目。长篇。源于清同名小说，内容情节有所增删。

叙明永乐年间，兵部尚书之子罗文斌十九岁得中解元，其母赠以青光剑上京探父。途中遇山西天王寺恶僧铁锥公强抢刑部尚书之女、罗的表妹高文英，罗便深入虎穴，救出高文英同上京都。罗赴考得中状元，与高文英成亲。铁锥公逃亡到番邦，借兵进犯中原。永乐皇帝命罗文斌领兵征讨，交战中罗施出青光剑大败番兵，班师回朝，被永乐帝封为平西王。

此书目在温州莲花界被称为"词娘"，为学艺者必习之书目。其中不少回目，如"厅堂景"、"书房景"、"花园景"、"路途景"，等，常被其它曲目套用。温州道情有同名书目。

闹粮歌　台州道情传统书目。长篇。又名《西乡反》。

内容叙清同治十三年(1874)天台一桩震惊浙江的抗粮事件。是年，天台县知县丁澍良勾结劣绅私自增加赋税，街头镇西余村贡生余秉锡、余鲁才控告于省。省抚台令台州知府徐士塞将鲁才、秉锡打入牢狱，民众激愤，荷锄入城，焚毁府署，杀兵勇十八人。台州府得知，派兵镇压，余鲁才、余秉锡惨死在狱中。

该书目各地台州道情艺人广泛传演，并有手抄曲本流传。

闹稽山　绍兴莲花落传统书目。长篇。又名《章如安》。根据绍兴民间传说编演。

内容叙清康熙年间，会稽县道墟镇章如安喜得一颗宝珠。经府城典当朝奉鉴定为"定风珠"。知府大人随带章如安上京献宝，康熙获得至宝，加封章如安为献宝状元。因宝珠在卧龙桥边所得，故将此桥改名为宝珠桥。章如安受封后，请风水先生选中会稽东关新建庄

的一块湖心田，大兴土木，建造成状元府。后共娶妻妾六房，家财万贯，还有保镖、打手、家丁、丫环一百多名。从此，他在东关仗势欺人，作恶多端。卖笋的叶宝土因延误送笋，被章活活打死。章见豆腐店主陈友良之女招姑娘长得美貌，夜抢成亲。招姑娘不允，打了章一记耳光，章便将她关入冷房逼她上吊身亡。陈友良夫妇得知女儿死于非命，告到绍兴府台衙门。新任知府俞志清为官清正，乔装扬州卖扇客往章府察看。不仅一万多把扇子被章府拳师抢走，还被二十多打手围住。幸亏俞大人会使拳脚，方得逃脱。第二天，又扮成相面先生，不幸被拳师识破，被章关入水牢。幸得烧饭老妈相救脱险。俞志清决定捉拿章如安为民伸冤。"引蛇出洞"，诱骗章出门收租，在船上将章擒获。又使人探牢，将黄蜡炖鸡送至牢中让章食用，使章如安成疾而死于牢中。俞知府为民除害，大快人心。

王德兴擅演。

拉黄包车　独脚戏节目。短篇。内容为旧社会黄包车夫戏弄奸商的故事。

叙一投机商人坐黄包车到证券交易所去，一路上讨价还价、上桥下桥等细节，揭露了旧社会贫富不公的现状，鞭挞了剥削者的丑恶灵魂，歌颂了劳动人民的智慧和善良。二十世纪六十年代吴剑伟、龚一呆擅演。1961年，浙江人民出版社曾将此节目的曲本与《阿毛乘火车》一起出版发行。

旺　响　隔壁戏传统节目。短篇。又名《失火》。

内容叙杭州里弄失火，群众救火的场景：开始，住房失火，火势很旺；后一人鸣锣呼救，群众担水，"水龙"赶到；火势越烧越旺，家具爆裂声，墙壁塌倒声，"水龙"喷水声以及火灭之声此起彼伏。后以艺人念"火越烧越旺，越旺越发，恭喜兴旺，恭喜发财"的祝词收场。

清末民初，隔壁戏艺人马源、马福擅演，口技表演逼真。1961年，杭州曲艺团为抢救这个传统节目，曾由老艺人潘祖彬口述记录其曲本。

杭城一把抓　隔壁戏传统节目。短篇。

内容叙老道士和小道士斗法。把两道士的头戴、衣着以及如何斗法，都用杭州坊巷名称的谐音加以编排展示。还穿插演唱了一些杭州坊巷的民间歌谣，如《杭州十城门歌》、《杭州坊巷十字歌》等。



《杭城一把抓》属隔壁戏中的"暗春"节目，但演员大多在帷幕外当众表演。二十世纪三十年代隔壁戏艺人李莲生擅演。1961年，杭州曲艺团曾向老艺人潘祖彬记录其曲本。

林海雪原　苏州评话书目。长篇。浙江曲艺团汪雄飞和苏州、

上海两地的评话名家张国良、张效声等人根据曲波的同名小说改编。内容述1946年东北根据地实行土地改革，发动群众支援解放战争。国民党残部逃进深山老林，对人民烧杀抢掠。以少剑波为首的小分队奉命进山，英勇战斗，巧布神兵，彻底消灭了这股反动武装。故事情节增饰颇多，“打虎进山”、“跑马比枪”、“真假胡彪”等选回，生动精彩。

二十世纪六十年代初，浙江曲艺队评话名家汪雄飞编演时，中央领导人陈云同志曾给予鼓励，又在1977年为提高《林海雪原》一书的艺术质量，亲自向汪雄飞等讲述了抗日战争胜利后东北的形势，介绍了故事背景和地理环境。1978年1月，汪雄飞按照陈云建议，不顾年逾花甲，冒着严寒，带着学生魏真柏(见上页图)、蒋希均到黑龙江省的深山老林采访，体验生活，使说表更加绘声绘色。

杭州评话有同名书目。

周侗传　杭州评话传统书目。长篇。二十世纪六十年代杭州评话艺人朱云龙根据《金台传》、《水浒》、《岳传》三书中有关周侗及其徒弟的传奇事迹编演。

内容述岳飞、林冲、卢俊义和武松之师周侗灭寇贼、镇边关，威镇中原的故事。从“周侗只身闯太湖”开始，通过“伏虎山战群贼”、“沉香阁避女贼调情”、“九龙潭藏身”、“双江镇智斩恶僧”、“元明山与孟小姐完婚”、“太湖计斩女匪首熊双飞”、“刀劈番将哈兹麻”、“被困湟州道”、“授艺桃源寺”、“计赚河州城”、“收徒玉麒麟卢俊义”、“收岳飞开花结果”等回目，到“沥泉山周侗谢世”结束。

朱云龙、筱云龙专说此书。

岳　传　杭州评话传统书目。长篇。据清钱彩《说岳全传》编演。

内容述南宋民族英雄岳飞抗击金兵、精忠报国的故事。从“如来佛讲经，大鹏鸟投世”开书，经“开武场，岳飞枪挑小梁王”、“大破牛头山”、“大闹朱仙镇”、“十二道金牌岳飞回朝”、“风波亭岳飞父子被害”等回目，到“七十二太保扫北”止。

清咸丰、同治间，杭州“有王春乔专以说《岳传》名一时”之说(清范祖述《杭俗遗风》)。王家为“说岳世家”，其子王少章，孙王椿镛，皆擅说《岳传》。



忠义堂　温州鼓词书目。短篇。陈德光据1953年《剧本》月刊发表的《李逵大闹忠义堂》曲本改编。

内容叙述黑旋风李逵受宋江差遣去沂州探听消息，行至杏花村王林酒店时，闻王林哭诉其女满堂娇被梁山宋江、鲁智深抢走之事，顿时怒火冲天，不问青红皂白，冲

上梁山，砍倒杏黄旗，大闹忠义堂。宋江怪他鲁莽，吴用知道事出有因，让宋江与鲁智深跟李逵下山去王林酒店对质。王林仔细辨认，确实不是他们。宋江判定有山贼假借其名，陷害梁山，立即派兵追查，终于拿住贼人，救出满堂娇。李逵自知鲁莽，承认错误，向宋江负荆请罪。

1954由戴秀川首演。后由丁凌生(见上页图)在温州人民广播电台录音播出，并由音像出版社制成录音带发行。

钓鱼记　金华道情传统书目。长篇。

内容叙清道光年间金华东藕塘有个叫金凤和的贩米客，小名金小奶，有独养女儿金凤英，爱如掌上明珠。凤英长大后，品貌端正，媒人上门不断，可凤英总不答应。金华城南五里牌楼村青年张海林，无父无母，孤身一人。家里几亩薄田租给别人种，自己却东游西荡钓鱼。这天他来到东藕塘见塘边已站满钓鱼人，于是就进了村。村中心也有两口塘，中间隔着一条路，称为龙眼塘。他见这里没人钓鱼，便在这里独钓。钓了一会儿，发觉身后有脚步声。转身一看，见一个年轻姑娘正下塘洗衣。海林开玩笑地说："小女子，你把我的鱼都赶走了，你还是到隔壁塘里去吧。"这女子正是金凤英，抬头一看是个漂亮后生，便回说："你也可到隔壁塘里去钓鱼呀。"两人你一言我一语，渐渐产生了爱慕之情。海林收起鱼杆说，今天碰到你是钓不起鱼了。凤英说钓不起鱼不要紧，到我家吃饭好了。海林真的跟到凤英家，恰逢金小奶不在家，凤英还留海林在家过夜。次日，金小奶做生意回来，在东关茶店喝茶，听到茶客议论女儿，便回家盘问，凤英不予承认。一日，金小奶骗女儿说要出门做生意，需两个月回家。到了天黑却偷偷跑回，见张海林果然宿在家中，就打了女儿两巴掌并不许海林再来，张海林溜之大吉。金小奶以为海林不敢再来，就出门做生意去了。可凤英舍不得海林，托人送信，后两人逃往杭州海林姨娘家住。金小奶回家找不到女儿，就到县衙门告状。知县从杭州抓回两人，让金小奶领回了事。金不服复告至知府衙门，府判也是一样，气得金小奶大病一场。第二年凤英生了个儿子，回家认外公，金小奶终于回心转意，承认张海林为女婿。

夏云登、施小荣等擅演。

荡寇志　杭州评话书目。长篇。又名《后水浒》、《取杭城》。取材于《水浒》"征方腊"一节及同名演义小说。

内容叙北宋末年，方腊睦州起义，攻占杭城。宋江被招安后率梁山一百零八将破杭城的故事。全书十九回，回回与杭州地理有关，是杭州评话独特书目。有"破山城分兵七路"、"探杭城焦挺、鲍旭双归天"、"四眼井杨雄、石秀双遇难"、"涌金门张顺遇凶险"、"宋江大战凤凰山"、"万松岭武松独臂擒方腊"、"十城门进兵"、"破杭城班师归京"等关节。

王永卿擅说，其徒徐天鹄也擅说。

济公传　杭州评话传统书目。长篇。据清郭小亭《济公传》改编。

内容述济公助人为乐，惩治强梁，抨击为富不仁者的故事。亦是杭州评话独特书目之

一。从“罗汉转世”、“济公灵隐出家”、“百日还道行，买死鱼放生”开书，到“虎跑寺三炼济公升天”为止。其中精彩回目有：“济公三擒华云龙”、“金山寺八魔炼济公”、“回寺重建大悲楼”、“拿疯僧”、“疯僧骂秦”等。

杭州评话《济公传》是一部扎根杭州土壤，有深远历史渊源和广泛群众基础的传统书目，说演《济公传》的杭州评话艺人较多。清末至民国有陆志云、叶知云、徐筱云、潘锡林、胡文熊、林文元、陈宝钦、张桂芳等。其中潘锡林为了说好《济公传》，特地到台州学说“济公”家乡的方言，起脚色形神逼真，被誉为“活济公”。

施公案　杭州评话传统书目。长篇。取材清无名氏《施公案奇闻》。

内容述清康熙时黄三太之子黄天霸行刺江都知县施仕伦，被捕后投降并助施杀害结义兄弟武天虬、濮天雕及众绿林英雄，后施、黄得到康熙赏识，获高官厚禄。其中“大战恶虎村”、“大闹落马湖”等为精彩回目。

《施公案》盛行清末杭州书坛。二十世纪三十年代蒋有霖擅长说演。

胡必松　宁波走书书目。原名《九美图》，根据无名氏同名小说改编。

内容叙明成化年间北五省世袭王爷胡镇岳，家住陕西华阴珍珠巷，生有五子：胡必泰、胡必华、胡必恒、胡必孝、胡必松。其中有四个儿子在朝为官，唯胡必松在家。一日，胡老夫人做寿，四个媳妇前来拜寿，因老夫人对四个媳妇有亲疏之别，必松看不惯负气出走。必松有武功，平日好打不平。离家后，先后打死了城门官崔大、强抢民女的范荣之子范豹、调戏妇女的严平直之子严士雄三人。范荣和严平直都是奸臣，谎奏万岁诬告胡家私通番邦，串通大盗，致使第一道圣旨将镇守边关的胡必泰被摘帅印、满门抄斩；二道圣旨，把陕西的胡家满门抄斩；三道圣旨，悬赏活捉胡必松。胡必松本在杭州八仙园与狄美云私订终身，闻听满门抄斩和捉拿他的消息，连忙逃出八仙园，幸遇苏美英等众人相救。后胡必松考中武状元，严平直私通沙陀国，胡必松领兵平定叛乱，得胜回朝。胡家冤案昭雪，严平直、范荣两奸臣伏法。

此书原为“唱新闻”曲目，后改为宁波走书书目。鄞县万国春、闻汉平等艺人擅演。

胡桐传　杭州评话传统书目。长篇，朱云龙编演。

内容述宋朝孤儿出身的河北镖师胡桐，为赈济灾民而身蒙奇冤。但他不畏强暴，与歹徒进行舍生忘死的斗争，历经千难万险，夺回了被劫走的六十万两赈银，并洗刷了自己的冤屈。

《胡桐传》是朱云龙的保留书目，后传子筱云龙。

珍珠塔　苏州弹词传统书目。长篇。又名《九松亭》。

内容叙河南祥符县秀才方卿之父为奸臣害死，家道中落，母子栖身坟庄，生活困难。方卿奉母命到襄阳姑母处借贷，一路受尽辛苦，到襄阳适逢姑爹寿辰，贺客盈门，方卿径自进入兰芸堂拜见姑母。陈方氏见方卿衣衫褴褛，非但未借银予他，反而百般刁难，羞辱侄儿。

方卿负气出走，表姐陈翠娥不嫌方卿贫困，相约绿秋亭姐弟相会，相赠祖传珍珠宝塔和银两，方卿道谢回程。姑父陈琏闻讯追至九松亭，要方卿回府一叙。方卿执意不允，陈琏见其为人正直、刚强，便把女儿终身许配方卿。谁知方卿途中路遇强盗邱六乔，抢走珍珠塔及银两。又逢大雪，方卿饥寒交迫，昏倒



雪中。幸被毕云显所救，留在毕府，用功勤读。三年后的大比之年，方卿上京赶考，得中状元，受封其七省巡抚。路经襄阳，为雪耻辱，方卿扮成道士，手执渔鼓简板，在兰芸堂上为姑母唱道情。姑母见方卿流落江湖，再次羞辱。方卿娘因盼儿久不归家，出门乞讨至襄阳寻儿。途中昏倒，. 幸有好心人相救，寄住白云庵中。方卿闻讯赶往庵堂，母子相见，悲喜交加。后方卿将母亲接到陈府，自己与陈翠娥完婚。

杭州曲艺团郑樱擅演。她拜陈希安为师，并与陈拼档演出。杭州评词、四明南词、温州鼓词等也有同名书目。杭州评词清末民初以“戚派”创始人戚玉堂最为擅演。他唱腔激越、声调清丽，把方卿受奚落、中状元、唱道情等情节，表现得淋漓尽致：四明南词以陈金恩最为擅演，后传陈昌浩，再传柴彬章(见图)，柴又传金凤仙、范利忠、干筱英等人。

南　游　温州鼓词传统书目。长篇。又名《灵经大传》、《陈十四》等，为温州鼓词四大传统书目“四游记”之一，另有《北游》、《东游》、《西游》。据浙江、福建、台湾等沿海地区民间宗教故事改编，改编者不详。



此书一般在民间做道场时演出，演出者需斋戒沐浴，向神灵膜拜；每唱至妖魔被降服后，需烧纸钱纸马以送之。此书分南北两版(派)，北版共十四本，可连演七昼夜：南版共十本，演五昼夜。

内容叙唐代从外地迁居福建侯官铁板桥居住的陈嘉义和夫人葛氏，生有二子法通、法清，父子均以做道教法师为业。一日，观音梳头掉下两根头发，化作雌雄二蛇下凡作恶，每年必要吃一对童男童女，百姓叫苦连天。观音为除掉二恶蛇，将一滴指血洒向人间，令其投胎陈家为女，取名十四，又名靖姑。十四年后，陈嘉义六十大寿，因小女陈十四未来拜寿，在怒打十四时打断观音佛像之手。观音闻报，罚陈嘉义收伏蛇妖，将功折罪。因陈已年迈，遂

遣法通、法清二子代其前去。兄弟俩赶到南江殿，以九牛耕田法捉住二蛇妖，放了童男童女。万民欢腾，为他们庆功。法通代表弟弟前去出席，留法清看守蛇妖。狡猾的蛇妖，诱骗法清喝下净水，趁其昏迷时逃走，并盗去天铃、天角等法器。法通回来，前去追赶，反被蛇妖擒住。法清醒来回家报告，陈十四决定去庐山学法，以便斩蛇救兄。不料雌蛇为探听消息，早已化作蜜蜂，随法清飞到陈家，耳听陈十四欲上庐山学法，则冒名先上了庐山。等陈十四历尽千辛万苦上庐山时，时间已过了三年，庐山祖师见了大怒，说陈十四刚满师出洞，反说她冒名顶替。后经观音前来说明，庐山祖师才收她为徒，并赐法名“神娘”。经庐山祖师三年精心传授，知神娘法术已精通，即赠以法器真经，准其出洞下山，但要她先救百姓苦难然后再去救兄。神娘先持纸铃、纸角等去须弥山骗回被蛇妖盗去的天铃、天角等法器，还给师父师母。然后，经茅山岭、凤凰岭等山，到淮阴、丹阳、江都、杭州、富阳、金华、东阳、处州、青田等地收妖捉怪，治病救人。她斩灭或打败了蜘蛛、蝙蝠、野猪等精怪，救活了陈十五、马容、林六等百姓。到了温州，发现知府家的美女是天台岭的九节尾狐狸精，便用金钩钓将其钩住。可是，到了瑞安飞云江，被扁蛤精暗害，落入江中；师母将她救出以后，又在平阳遇玄坛妖，大战了一场，在观音帮助下，才将其赶走。来到青龙江口，得知李十三因分娩时不慎，污水渗了十殿，被阎王抓走。她入阴司地府，在七殿查到李十三阴魂，但七殿泰山王说李犯了天条，不肯释放。神娘与之说理不听，一怒击毁血池，救出了李十三及其他无辜百姓。这样过了三年，神娘做了许多善事。观音觉得差不多了，就化成生痈的老太婆在青风山等她。神娘一到，观音的化身哭哭啼啼，要她用口吸其脓血。神娘不知她是观音，为治好老太婆之毒痈，毫不犹豫地照办。最后，观音现身，嘱其回家设法救兄。神娘回家后，与大家反复商量，周密计划，决定正月二十九日集合各路人马，在正月二十九日人马进入东南西北中五座营盘，二月初十日亲自率兵与蛇妖开战。可是，斗了七天七夜，未见输赢，只得暂时收兵。三月初三，再次开战，斗了十四昼夜，仍不分胜负。四月初十，第三次大战，双方使尽解数，直斗得天昏地暗，日月无光，仍难以取胜。这时，观音派龙女下凡助战，洒下雄黄，布下地网，才将蛇妖罩住，一剑将其杀死。只是被斩下的三寸蛇尾，仍未死而向西逃。神娘收了哥哥法通骸骨，召回魂魄，将其救活，拜谢了五方兵将和观音娘娘，即回老家安息。不料西逃的三寸蛇尾，到了长安，吃掉皇后，冒充娘娘，要皇帝取陈十四的心肝为其 治病。圣旨传到神娘之手，神娘说：要我的心肝治娘娘的病，需是现杀现取的才新鲜，我与你们一同进京见驾。神娘至京，随皇帝见了“皇后”，即口喷法水，“皇后”现形为蛇尾。神娘用金钩将其钩住，打入火柜，火柜变成石柜，永锁其中。因除蛇妖有功，且为民治病造福，皇帝封其为圣母娘娘，文武百官送其返归故里。

历代擅唱《南游》者甚众，清同治、光绪间有毛行发，誉满瓯江南北；民国年间以王阿坤最负盛名，人称“南游坤”。1949 年以后，因涉迷信，被长期停演。二十世纪五十年代末只整理一回《斗元坛》。1978 年以后，民间重建了许多陈十四庙，绝响多年的温州鼓词《南游》遂

再度风行。

穿身镜　　丽水鼓词传统书目。长篇。取材于民间传说。

内容叙宋朝钱塘铁板桥号称全省首富的刘香喜员外娶妻陈氏，夫妻同庚，四十四岁，尚无儿女，便通告天下广行善事。过了四年仍无子息，观音求玉帝，玉帝才令金童、玉女下凡。金童投胎为刘员外家儿子取名文龙；玉女投胎仁和县萧丞相家，为三女，名设云。文龙十五岁中了解元，于十月十三日与萧家设云完婚。但因嫁娶事双方心存蒂介，婚后十日正逢萧相爷五十大寿，文龙备重礼往贺。岳父和另二位身居高官的女婿怠慢文龙，嘲其无官。文龙恼怒，立志进京求官。行前设云取出珍藏的八角穿身镜，分为二半，夫妇各怀一半。文龙携巨资出发，拟考不中就以银买官。不料路上遇盗遭劫，资财尽失。幸被山东历城周连总兵救下，收作麾下马头军。周总兵之女伯娥，询问文龙身世，知刘家乃是恩人。

原来周总兵曾亏空饷银，赖刘员外出钱填补，方得免罪。周总兵招文龙为婿，习武三年，后文龙进京中了状元。但在游街时得罪国舅，革职问斩。幸被云游老仙搭救，改为打入天牢，刘家人误为文龙已死。三年后，西凉国兴兵犯境，无人敢敌。朝廷只得复文龙职，令其领兵御敌。大破西凉，被皇上进封为千岁。文龙在西凉搜出国舅私通敌国的书信，国舅被处死。萧相爷六十大寿，文龙本可衣锦荣归，却乔装成货郎见设云。设云生疑，文龙丢下半面穿身镜，设云拾起，与自己所藏半面吻合，始知确为夫婿。萧相爷欲赶货郎出府，文龙出示封印、宝剑，放响号炮，仪仗随从赶到。后赖设云为父讲情，方得免罪。

缙云的鼓词艺人周有福擅演。

拜门神　　隔壁戏传统节目。又名《萧山人拜门神》。

内容表现萧山人与衙门老爷因方言误会而产生的喜剧。大年初一，萧山人误将衙门当庙堂，门上的门神当菩萨，结果，被带进衙门去审问，萧山人利用萧山方言与老爷说北方方言的谐音产生误会，将老爷作弄和嘲笑了一番。

二十世纪三十年代，曹镇擅演。1961年，杭州曲艺团曾据潘祖彬口述记录了此节目的曲本。

活捉三郎　　武林调曲目。

内容叙阎惜姣被宋江杀死，鬼魂来到张文远的房门前，叫张开门。张听着娇滴滴的声音，以为又有哪个女子寻上门来。张打开门，却不见人影，当他得知是阎惜姣鬼魂来时，吓得全身发抖。原来阎惜姣是来捉他到阴曹地府去的。经过一番对话，张文远四肢冰凉，终被阎惜姣“活捉三郎命归阴，地府阴曹一同行”。

贺美珍、冯招弟擅演。杭州摊簧、衢州摊簧、独脚戏也有同名曲目。

独　占　　杭州摊簧传统曲目。短篇。

内容叙花魁女被万俟府抢入舟中凌辱后，抛在西湖塘上，巧遇秦钟相救。花魁女为秦钟情义所动，愿用自己积蓄赎身，与秦钟终成眷属。

二十世纪五十年代，何荣光、瞿永春擅演。衢州摊簧，武林调有同名曲目。

疯姑娘　绍兴莲花落曲目。短篇。二十世纪八十年代初王云根、倪齐全、汪加宝创作曲本。

该曲目通过一桩不平常的婚姻纠葛，表现了先致富的农村青年如何帮助后进者摆脱贫困，最后取得圆满爱情的故事。

该曲目内容生动，具有浓厚的乡土气息和感人的力量。由倪齐全首演。

姚麒麟　湖州琴书传统书目。长篇。又名《麒麟带》、《活捉姚麒麟》、《姚麒麟负张采贞》。根据流传于湖州、安吉一带的民间传说编演，时间约为民国初年。

内容叙安吉客栈少女张采贞与湖州小贩姚麒麟相爱以后，怀孕事露，在族长的胁迫下，自缢身亡。张采贞的鬼魂得悉姚已负情，在义兄李世忠的引领下，赶往湖州质问、规劝，因姚毫无悔悟之心，最后张采贞之魂以当时定情信物麒麟带将姚勒死。以此规劝人们对爱情应忠诚不渝，并控诉了封建礼教，具有强烈的反封建意义。

该书目乡土气息浓厚，情节曲折离奇。1956年剧作家刘甦根据艺 人口述改编为湖剧剧目。

便宜货　小热昏曲目。短篇。由安忠文于二十世纪五十年代编演。



内容叙一个不孝儿媳将老母当“便宜货”保姆看待的故事：茅家埠箍桶匠顾阿五去世后，留下老太。女儿美娥劝娘住到她乡下的家去，而儿媳富贵却当“便宜货”接回家当保姆。老太将孙子抚养成人后，儿媳富贵即逼她到姑娘家去。最后，在邻居们指责下，富贵夫妻自知理亏。正巧妹子赶来，批评兄嫂，将娘接走。

此曲目获浙江省曲艺会演演出一等奖、创作一等奖。（图为周志华演唱《便宜货》）

海公案　杭州评话传统书目。长篇。又名《大红袍》。据明李春芳《海公大红袍全传》小说改编。

内容述明嘉靖年间清官海瑞正直无私，不畏强暴，敢同权贵豪强作斗争，屡为百姓平反冤狱，打击贪官污吏，特别敢与奸贼严嵩父子斗争。

二十世纪五十年代，杭州评话说演《海公案》的，以“戚（芝麟）派”第三代传人鲍瀛州最为著称。他的表演继承和发扬了戚派重诗、词、赋、赞的传统特点，独树一帜。如“嘉靖访贤”一回书，嘉靖帝为考王伦，与他对诗、对课，文学性强，字句生动，鲍瀛州的说表、解说、

分析、评论，深入浅出，通俗易懂，趣味横生，饶有新意。其后有陈步州擅说此书。（见右图）



丽水鼓词亦有同名曲目。

秦香莲　苏州弹词书目。

内容叙士人陈世美娶妻秦香莲，生有一子一女。大比之年，应试进京，得中状元。但陈贪图富贵，停妻再娶，招为驸马。三年后，秦香莲携子女赴京寻夫，陈非但不认，反命家将韩琪杀害香莲母子，企图灭口。幸韩琪听香莲陈述激于义愤，放走母子后自刎。后秦香莲至包拯处告状，最终将陈世美铡死。

杭州评词、武林调、苏州弹词均有同名书目。二十世纪五十年代，武林调艺人冯招弟、贺美珍、闻童芳擅演。

悔亲记　金华道情传统书目。长篇。又名《潘小良悔亲记》，民间艺人据明末发生在金华的新闻改编而成，编演者不详。

内容叙明代崇祯三年，金华有刘、潘两家，系姑表亲戚。刘花本家住在金华城内，潘吉官家住在城外竹马馆向家园村。起初，刘花本将小女刘彩凤许配给潘吉官之子潘小良为妻。后来潘吉官出外经商折本，回家一病不起，一命呜呼。留下孤儿寡母，度日艰难，刘花本就要将女儿另嫁义乌佛堂镇王家。正月十六金华城里灯会，潘小良去刘家投亲，刘花本拿出五十两银子诱逼潘小良退婚。小良气极，指责姑夫不该欺贫爱富。刘花本羞恼成怒，命家丁把小良当小偷捆起来送官。小良绊倒家丁，乘机逃出刘家。刘花本派人追杀小良未遂，怕夜长梦多，催义乌王家于二月十六日前来迎娶。刘彩凤得悉，当夜女扮男装逃至潘家私自与小良成亲，一对患难男女终成眷属。村人向刘家告密，刘花本买通县衙派人抓走潘小良，打入大牢。向家园全村村民联名告到金华府，知府查清实情，知县被撤职，小良得释并与彩凤团圆。

《悔亲记》为金华道情独有书目，夏云登擅演，后传朱顺根。

桥头烽火　宁波走书书目。中篇。民国三十三年（1944）由宁波走书艺人蒋顺海根据伊兵同名戏曲移植改编。内容叙述浙东庄桥镇有户小康人家，大儿子李文雄抗日战争初期投笔从戎，参加国民党军队离开家乡，留下老父弟妹及妻子凤贞。民国三十年日本鬼子侵占宁波，在庄桥镇建造飞机场，他们家被逼拆迁。弟弟被抓去建造飞机场，后被日本鬼子残害而死，父亲病中闻此消息身亡。保长趁机侵吞他家财产并要抢他妻子凤贞为妾。凤贞带小姑深夜逃走，寻夫报仇。保长得悉追逼，路遇抗日游击队解救，并将保长打死。姑嫂逃离险境来到一个驻有伪军的小镇，因生活无着，沿街卖唱，被伪军抓去，诬她们是游击队探

子，捉到连部审问，连长恰是凤贞离家多年的丈夫。妻子见丈夫当了汉奸，报仇希望落空，当场控诉日伪残害百姓及公爹小叔等罪行，痛斥丈夫认敌为父。说完，撞墙而死。丈夫李文雄痛悔不已，后在妹妹劝说下率部起义，参加了新四军。

此书目由改编者蒋顺海演出，在根据地深受群众和部队指战员欢迎。还受社教队派遣，深入敌后，到敌伪顽地区演出。在五洞闸、龙山等地演出时，地下党布置民兵放了三道岗哨，以保演出安全。中华人民共和国成立后，蒋顺海仍将该书作为保留节目演出，并传授给儿子蒋根土及余姚曲艺队新一代艺人。

热心人　苏州弹词曲目。短篇。1964年由董剑卿、王文稼、严燕君创作曲本。故事情节根据吴兴县南浔镇大陆旅馆某主任的先进事迹编成。



内容叙农村公社社员钱大娘由媳妇陪同，从埭溪乘船至南浔，前往探望儿子之病。不料儿子病愈而返，大娘扑空，偏又丢失钱包，加上媳妇早产，两人身处异乡客地，束手无策，焦急非常。幸得南浔群乐旅馆张主任等热心人殷勤接待，不辞劳累，冒雨请医，妥为筹划产前产后一切事宜。正当婴孩临盆之际，钱包也由派出所派人连夜送来。大娘转忧为喜，感激万分，连夸社会主义好。

该曲目于1964年由吴兴县曲艺团王文稼、严燕君排演后参加了当年11月在杭州举行的浙江省戏曲现代剧暨曲艺现代书观摩演出大会。浙江人民广播电台录音播放。“文化大革命”后，为不少兄弟团体搬演。

倭子记　金华道情曲目。短篇。1937年由东阳和六学区兴贤小学校长骆绍基取材于日本鬼子侵华史实编写曲本。

内容叙日本国自明治维新以来，积极推行穷兵黩武，对外扩张政策，妄图吞并中国。先侵略朝鲜、台湾，后占领中国东北、华北。1937年爆发卢沟桥事变，正式发动侵华战争。立意在于揭露日本帝国主义的强盗面目，宣传抗日救亡，当时被称为“抗日道情”。

该曲目编成后由学生马烈商演出并不断修改充实，成为当时鼓舞民众斗志的抗战宣传曲目。

高机吴三春　温州鼓词书目。长篇。根据民间故事改编。

内容叙平阳织绸工人高机身怀绝艺，应龙泉富户吴文达之聘到吴家织绸。吴女三春暗恋高机，在丫环林聪的促成下，二人私定终身。后得船老大之助，二人私奔。不料小船到达

温州江心，被吴文达赶上，将高机以诱拐妇女罪送进官府，判刑三年。高机三年刑满释放，想念三春，乔装卖绡客到龙泉吴府探听虚实，时吴文达将三春另许他人，次日正将迎娶。在林聪的安排下二人见面，三春恐高机再度罹难，将金银放于麦饼中赠于高机，实暗藏哑谜。高机以为三春无情，回到桃花



岭时发现麦饼中之金银，感到与三春姻缘无望，愤而自杀。迎娶三春之花轿到达桃花岭，发现高机尸首，三春愤不欲生，以预先准备之剪刀自刎于花轿之中。

该书目曾被温州乱弹改编为剧目《高机与吴三春》演出。唱龙船、温州道情、温州莲花等有同名曲目。

高机卖绡　温州莲花曲目。短篇。

内容叙高机判刑出狱后假扮卖绡人至吴家探望三春。三春赠银及麦饼。高机误以为三春绝情忿而离去。至桃花岭，发现麦饼内书信，方知误解吴三春，悔忿成疯。

此曲目由徐邦忠、陈时友、李晓东整理后，1958 年分别参加了浙江省和全国第一届曲艺会演。曲本收入上海文艺出版社出版的《第一届全国曲艺会演作品选集》，1959 年作为《曲艺小丛书》之一由东海文艺出版社出版。

高皇歌　讲古传统书目。长篇。又名《盘瓠歌》。流传于丽水畲乡。《高皇歌》的曲本被视为是畲族的史诗。

内容叙远古时，盘古开天辟地，创造世界万物，也创造了人类和治理天下的三皇（天皇、地皇和人皇）、五帝（神农、轩辕、金天皇、颛顼和高辛）。就在高辛皇帝治理天下的时候，正宫娘娘刘君秀突然身患头昏耳痛的毛病，一连三年不见好转。三年后，一位名医从她耳内取出一条三寸长的金虫后，病也自然好了。宫中之人将这金虫放在金盘里喂养，只有三个时辰，就变作兽头人身，丈二身高，因其头像龙又像麒麟，高辛皇帝就把它取名为龙麒。龙麒满身毫光，有行云过海的本领，力大无穷。此时，高辛皇帝接到边关告急文书，说番王兴兵作乱，已夺天下大片国土。高辛皇帝随即发兵征讨，但连战连败，人心惶惶，不得不挂榜求贤，称谁人平得番王之乱，就将三公主许配为妻。一连三天，无人敢揭榜。龙麒得知，自告奋勇。一阵云雾来到番邦，番王见龙麒满心欢喜，时时带在身边。龙麒服侍番王三年，番王对他毫无防备之心。一天番王得胜回朝，大赏众将后醉酒就寝，龙麒趁机杀死番王，带着头颅来见高辛皇帝。皇帝大喜，将三公主许配给他。但三公主见龙麒龙头人身，不肯嫁他。龙麒理解三公主，就坐到金钟里脱胎换骨，七天后变成了人，遂被招为驸马，封为忠勇

王，王府造于广东。后龙麒得三子一女，求高辛皇帝赐姓。皇帝见长子装在盘里就姓盘，二子装在篮里就姓蓝，给老三取姓时恰逢雷响，就取姓雷。小女招得女婿便姓钟，于是盘、蓝、雷、钟四姓一家，十分快活。皇帝后又封龙麒掌管潮州，并给他六个大仓随他挑拣。龙麒既不要官，也不要金银财宝，单拣了一仓铁器。后龙麒上闾山学法，回来后行罡作法，斩除妖魔。见山上鸟兽众多，既害庄稼又害人，就亲自擎弓搭箭上山行猎。不幸落崖身亡，合家伤心不已，即请三清法师做功德超度亡灵，并厚葬于凤凰山上。此后，盘、蓝、雷、钟四姓子孙在凤凰山上居住，繁衍生息，安居乐业。因人 口众多，凤凰山居住不下，就迁到潮州各乡村。下山以后，遭到了“阜老”(汉族官府和豪绅)的欺凌，过着“山场田地被占光，朝里无亲话难讲”的苦难日子，后被迫流落福建，辗转迁徙于浙南丽水、景宁、云和、泰顺、宣平、龙游一带。追根溯源，盘、蓝、雷、钟四姓的祖籍是广东，龙麒是他们的老祖宗，以此教育后人应当亲热相处，万古流长。

《高皇歌》历叙了畲族先祖出生、成长、立功及艰难转徙的发展历史，对研究畲族历史文化具重要价值，一直在畲乡广泛传演。

借珠花　唱新闻传统曲目。中篇。

内容叙清道光年间，绍兴府新昌县南门外人戴叔英，七岁时与横山潘家独生女儿秀英定亲，岳丈潘栋梁是个有钱有势的文举人。十三年后，戴家败落，潘家企图赖婚，小姐不允，终成眷属。婚后，秀英做活，叔英读书，，艰苦度日。大比之年，叔英上京赴考，因缺少盘缠，秀英就到母亲处借得珠花二只，共有珍珠一百二十八粒，金圈一对，加银元二十块。回家途径横山岭雷声大作，只好在山岙茅舍投宿。茅舍住户毛阿小，卖柴度日。其妻热情接待，但阿小为图谋钱财，勒死潘秀英，绑石沉尸荷花池。时近午夜，横山岭竹山寺，当家和尚福安同徒弟福建、福明放焰口归寺，忽闻有女子哭声。前去探问，原来毛阿小绑石不牢，天黑心慌，只听叶通一声，认为人已沉底，不料石虽下水，人却留在岸边。秀英苏醒，便向和尚禀告身世。在送秀英回家途中，福建、福明色迷心窍，劈死师傅福安，抛尸荷花池，带秀英回寺院，妄图强占。秀英无奈，上吊自尽。二和尚用荷花缸合拢密藏尸体。戴叔英不见秀英回家，第二天前去岳丈家探问。潘栋梁误以为穷女婿得钱害女反来索人敲诈；而戴又认为岳丈欺贫爱富、图赖婚姻，欲藏起女儿另配他人。二人发生争吵，潘一张状纸告到新昌县。戴回家后也与族长太公商量，状告潘栋梁赖婚。新昌县老爷审堂，双方各执一词，难断是非，只好暂时退堂，三日后再审。老爷与师爷商定“男扮女装珠花客，私行察访查案情”。行至横山岭上，毛阿小妻见是串珠花女客，便请人家中。言谈相投，结为姐妹，并拿出珠花、金圈，探问真假。县官借机把珠花、金圈掉换，又巧取银元二十块，赃物俱获。三日一到审堂，传秀英母辨认无误。即捉拿毛阿小夫妻到堂。阿小妻讲出实情，阿小无法抵赖，如实招供。县老爷立带三班六房，赶赴横山荷花池捞尸验证。而捞上的尸体却是光头和尚，传地保辨认，系横山岭竹山寺当家和尚福安。县老爷即带全班人马到竹山寺，缉拿凶手福建、福明，

他俩招供女尸所在。打开荷花缸，秀英面色微红，舒口长气，竟活过来。一场命案审清，县老爷判毛阿小夫妇及福建、福明死刑。经秀英恳求，阿小妻免死。秀英遭此劫难，父亲潘栋梁也有所悔悟，资助纹银二千五百两，助戴叔英赴考得中。

二十世纪中后期，《借珠花》经由宁波的唱新闻艺人蔡少多口授，奉化的毛东祥、任忠元等擅演。

蚕花书　海盐文书曲目。中篇。又名《蚕花》。取材于晋干宝《搜神记》之“蚕马”神话。原作者无考。

内容分为两部分，前一部分述说某少女为解救被敌所困的父亲，焚香祷告许愿：谁能救父脱厄即与其成婚。谁知被其所养之白马闻知，即飞驰边关将其父救回。小姐告知许愿实情，其父怒杀白马，并将马皮剥下晒在院中。少女心愧，手摸马皮时被其包住身子，随一阵狂风吹落一桑园之内，即刻变化成蚕儿。朝廷将其封为“马鸣王”菩萨(即当地老百姓所称之“蚕花娘娘”;后一部分述蚕的饲料及结茧、缫丝等生产过程。

1956年，海盐通元镇文书艺人林毛毛曾在海盐县民间文艺调演时演出此曲目。有民国二十一年王林珍所抄曲本，为胡永良收藏。

铁道游击队　杭州评话书目。长篇。二十世纪六十年代，杭州曲艺团评话新书组根据刘知侠同名小说改编，杭州评话艺人任兆林演出。

内容叙抗日战争期间，山东鲁南枣庄煤矿工人和铁路工人，在中国共产党领导下，秘密组成铁道游击队，以微山湖为据点，利用津浦干线，破坏敌人运输，截取敌人武器，配合主力部队进行武装斗争的故事。

烈火金钢　杭州评话书目。长篇。1956年由杭州曲艺团茅赛云根据刘流同名小说编演。

内容述抗日战争期间，日寇对冀中进行灭绝人性的“大扫荡”。我军民针锋相对，展开“反扫荡”斗争。日寇在滹沱河下游的桥头镇及周围村庄实行烧光、杀光、抢光的“三光”政策，冀中主力兵团的赵保中连长、史更新排长、侦察员肖飞及地方干部田耕、齐英、金月波等，依靠群众与敌人展开了尖锐复杂的斗争。其中“史更新空手夺枪，一人突围”，“三勇士夜探敌穴”，“肖飞买药，大闹县城”等回尤其精彩。湖州评话有同名书目。

盐场风暴　宁波走书书目。中篇。1964年王文彪根据岱山县巨山盐场革命斗争事迹编演。

内容叙第一次大革命失败后，国民党政府派缪光为岱山秤放局局长，缪光积极推行“渔盐变色”、“食盐归堆”，借口查缉私盐，实行封港，巧取豪夺，中饱私囊。盐民、渔民深受其害，苦不堪言。时中共地下党员黄国光奉派以合作指导员身份到巨山工作，目睹盐民疾苦，经慎密筹划，发动群众至秤放局请愿。缪光派盐警拦路堵截，盐民刘阿来惨遭枪杀。一时群情激愤，抬尸游行表示抗议。停泊在港口的奉化、象山等地渔民也闻讯前来声援。请愿变成暴动，愤怒的人群纵火烧毁秤放局，局长缪光被当场击毙，声势十分浩大。国民党当

局慑于众怒难犯，不得不取消了压榨盐民的种种规定，暴动取得了胜利。

真假胡彪　苏州评话书目。长篇选回。二十世纪六十年代初期由张玉书、张效声、汪雄飞、张国良等人据曲波的小说《林海雪原》编演。

内容叙侦察排长杨子荣以奶头山土匪侍马副官胡彪的身份打入匪窟，正取得座山雕信任时，真胡彪逃回威虎山，使座山雕真假难辨，杨子荣沉着从容面对，在以坐骑辨主真伪时，机智地将马引至自己身边，使匪徒将真胡彪处决。故事精彩生动，系按原著生发增饰的。该书目在浙江曲坛，汪雄飞是首演，1964 年参加浙江省曲艺现代书观摩演出大会。

宁波评话、宁波走书、温州鼓词、金华道情等也有同名书目。

调查户口　独脚戏节目。短篇。系二十世纪三十年代江笑笑根据徐卓呆小说《半夜敲门》编演。

内容讽刺国民党统治时期，警察借半夜调查户口为名，到卖梨膏糖艺人辛梅友家企图敲诈勒索，结果反被辛梅友戏弄一番。

民国三十一年（1942）江笑笑在上海演出期间该节目被上海百代公司灌制成唱片。二十世纪五十年代笑嘻嘻重新整理并演出。



借姐夫　金华道情书目。短篇。章竹林根据《曲艺》1984 年第六期同名鼓词改编。

内容叙妹妹丁巧姑进城欲请姐夫到山村家乡辅导科技，惜逢姐夫不在家中，被姐姐误会闹出笑话。丁巧姑垂头丧气回山村，发现姐夫正在家里给村民举办科技养殖讲座，遂皆大欢喜。

金华道情演员滕珍珠演唱。



狱中绣红旗　温州弹词曲目。短篪。吴锦明根据小说《红岩》改编。

内容叙述 1949 年深秋，被国民党囚禁在重庆歌乐山渣滓洞女牢里的同志们，得到新中国诞生的好消息，欢欣万分，拿出狱中珍藏的红旗，一针一线地绣了起来。她们怀着

对党、对新中国坚贞的爱，终于把新中国的国旗，在集中营里升起。但就在这黎明前夕，中国共产党的优秀女儿江姐却从容就义。

该曲目由温州市曲艺队演员黄莲香、陈旭萍、林肖玲、程兴弟、卢兰生五人合演，并参加了 1964 年在杭州举行的浙江省曲艺现代书观摩演出大会。武林调演员冯招弟、贺美珍也移植演出过该曲目。



爱香劝娘　　金华道情曲目。短篇。汪柏顺、郑鸣和、施策强创作。

内容叙爱香娘因受旧风俗影响，在女儿结婚前要她向女婿索取婚礼和衣服，结婚时又要求坐花轿、大摆喜酒。而爱香却勤俭节约，主张破旧习、立新风。最后在她的耐心劝导下，爱香娘欣然赞同女儿主张。

金华县曲艺协会施小荣演唱，并参加 1964 年浙江省曲艺现代书观摩演出大会。

谁之罪　　温州鼓词曲目。短篇。陈德光据 1983 年《浙南日报》同名报导编创。

内容叙新桥岙生产队老农民周松明，儿子结婚逼他赶办彩礼。周老伯生活穷困，东借西凑办了彩礼，因此负债累累。但儿子还不满意，他万般无奈只得钻进筑好的寿坟里，喝农药自尽。儿子寻父不着，后发现死在坟内，方知自己是害死父亲的罪魁祸首，于是他愧恨万分，跑回家中喝农药而死。

游击战士蓝大嫂　　畲客歌曲目。短篇。又名《蓝嫂打游击》。以真人真事为素材创作。曲本创作于二十世纪二十年代浙西南红军根据地时期的松阳畲乡，初以松阳道情形式用畲语表演。后以畲客歌说唱演出。

内容叙松阳雅溪乡黄岩村蓝大嫂，出身于畲族农民家庭，一家三口成年劳累仍少衣缺食，日子难过，加上官府、财主欺凌，更是雪上加霜。民国二十四年(1935)春，丈夫被国民党抓去当兵，蓝大嫂前去评理，被乡丁保长打得遍体鳞伤，连家里养的小猪和鸡也被抢去。丈夫一去杳无音信，家里无劳力，母子俩只好挖野菜咽粗糠过日子。乡亲们劝她改嫁，她坚持打单身把儿子养大。这时，中国共产党领导的工农红军来到了松阳畲乡开辟根据地，蓝大嫂从宣传中知道共产党是为人民谋利益的，是穷苦人民自己的军队，就烧水铺床、借米烧饭欢迎红军。她还带头联络穷苦乡亲，建起地下交通站，为红军通风报信，积极参加打土豪、分田地的斗争，还叫儿子阿根也参加游击队。后在乡亲的劝说和帮助下，她和蓝哥组成了新家庭。婚后不久，即送夫参军。蓝哥后被敌人抓去英勇就义，蓝大嫂强忍悲痛，继续参加革命工作，直到松阳解放。

此曲目流传于松阳一带畲乡，解放后由丽水市大港头镇北埠村畲族师公雷飞鹏演唱，

其唱本后由雷樟德整理抄存。

梁山伯与祝英台　温州鼓词书目。长篇。又名《梁祝》、《双蝴蝶传》。

内容叙祝公远之女英台扮男装去杭城求学，途遇梁山伯，草桥结拜，并同窗三载。后祝公远催女归家，英台临走前向师母说明真相，并托其为媒，许婚山伯。在山伯送别之际，英台托言为妹作伐，暗示自许终身。后山伯从师母处得知真情，赶至祝家求婚，但祝公远已将女儿许配马文才。英台以女装相迎，与山伯楼台相会，败兴而归。山伯归家悲愤成疾而亡。马家迎娶之日，花轿途经山伯墓前，英台下轿哭祭，坟墓裂开，英台投身墓穴，双双化为彩蝶。

宁波走书和武林调有同名书目。武林调演员王桂凤、冯招弟擅演。

黄三臬林定郎　温州道情传统书目。长篇。又名《五雷开棺还魂记》。据当地民间传奇故事改编。

内容叙述明宣德年间，乐清下坪角林姓大户，生有一子，名叫林定郎，自幼与盐盘黄三臬小姐订亲。定郎十六岁时，家遭大水被淹，父母双亡。岳父将定郎接到家中，出资开设酒坊。岳父故后，其子视林定郎为眼中钉，欲逐出家门，并将其妹另许当地无赖白水汪。三臬得知后暗约定郎，将嫁妆运出，意欲私奔。不料被兄发现，将定郎以盗贼罪送至官府。乐清县官驳回原告，其兄又将其送往府衙，知府何文渊再次驳回。其兄仍不死心，以重金贿赂京官，将定郎解往京都治罪。三臬得知后万念俱灰，在温州府前桥投水自尽。此事引起公愤，惊动知府何文渊，将三臬尸体捞起。何文渊于大堂之上让二人认尸，白水汪说"要活的不要死的"，而定郎则说"死的活的都要！"含泪将三臬殡殓。何文渊对定郎深为赏识，出资助其进京赴考，得中三甲进士。定郎心念三臬，连夜赶回温州，在殡殓所抚尸痛哭。忽地惊雷骤响，棺木震裂，三臬死而复生，二人双双返回家乡。

温州莲花、温州花鼓及温州鼓词有同名曲目。

黄河大铁桥　独脚戏节目。短篇。1956 年杭州独脚戏演员吴剑伟根据黄河上第一座大铁桥建成的新闻编演。



内容述旧社会黄河流域长期水患，二十世纪五十年代，在苏联专家的帮助下，中国桥梁专家和广大造桥工人发奋图强，终于在滔滔的黄河之上造起了第一座大铁桥。

1958 年 7 月，吴剑伟以此节目参加了在北京举办的第一届全国曲艺会演，同年又参加全国曲艺巡回演出团赴华东各大城市演出。

隋　唐　杭州评话传统书目。长篇。曲本据清褚人获《隋唐演义》改编。

内容述隋炀帝杨广登基，下扬州看琼花。各路英雄纷纷起义，李密、王世充、窦建德等各自建立政权，欲争夺天下，推翻隋朝。以瓦岗寨为首的起义军及其将领秦琼、程咬金等助李世民剪灭群雄，建立唐朝。并述及武则天执政，杀薛家满门，薛刚反出京城，直到薛刚反唐为止。

清末杭州评话艺人胡文熊以说演《隋唐》蜚声书坛。他说的《隋唐》每天二回，能连说五个月。其中，《薛仁贵征东》、《薛丁山征西》、《薛刚反唐》等回目由于精彩，常被单独抽出演出。宁波评话、温州鼓词、金华道情等有同名书目。

乾隆下江南　杭州评话传统书目。长篇。取材于清人小说《乾隆游江南》和民间传说。

内容述清乾隆皇帝六次微服南巡的故事。

民国初，杭州评话界说演《乾隆下江南》者以赵云麟最为著称。二十世纪三十年代毛文奎等常演出此书。

苏州评话、金华道情等有同名书目，湖州市评弹团苏州评话演员董剑卿擅说此书。

乾隆出京　苏州弹词书目。长篇。二十世纪八十年代初张少华及戴一英、张佩芳根据董剑卿的苏州评话《乾隆下江南》前半部分分别编演。其中张少华以单档演出，戴与张以双档演出。

内容叙清乾隆皇帝在御花园听到老太监与老稳婆在谈论自己的身世，知道了自己原来不是雍正之子，而是海宁陈元龙阁老的骨肉，疑窦顿生，决定一人出京微服私访。先到瑞龙镇收下干儿子周日青结伴同行，后到海边关惩治花花公子为民除害，再到金平府当堂踩死贪官，又至鹦鹉园大闹赌场，至常州后珍珠衫被窃，由大侠甘凤池保驾，大破西山后，再继续南下。

该书为"盆景书"，每回或数回成一段落，加上噱头极多，故上座颇佳。

描金凤　苏州弹词传统书目。长篇。

内容叙明代苏州书生徐惠兰家道中落，向叔父告贷被辱，愤而自尽。为江湖术士钱志节所救，并以女玉翠许配，玉翠赠以描金凤为信物。后徐去开封承袭姑父藩王爵位，途中义助贫病交困的金继春，两人义结金兰。惠兰途经开封遭人陷害，被判斩刑，地保洪奎良仗义执言，反遭革职，乃设茶馆专讲徐的冤枉。金继春设计私放徐惠兰，因两人面貌相像，以自己代替。徐仆郑雄约请绿林好汉劫法场，将金救出。其时苏州大旱，钱志节误揭皇榜，被迫求雨。恰逢天降大雨而得官，乃金殿奏本相救惠兰。惠兰逃至边关又得姑父马藩王之助。皇帝派钦差白起调查此案，白遇洪奎良弄清案情，设计捕捉凶手马寿，平反冤狱。"玉翠赠凤"、"玄都求雨"、"换监救兄"等回尤为精彩，常作中篇或选回演出。

二十世纪三十年代，浙江嘉善籍苏州弹词艺人夏荷生擅演此书，并获"描王"美誉。

宁波走书也有同名书目。

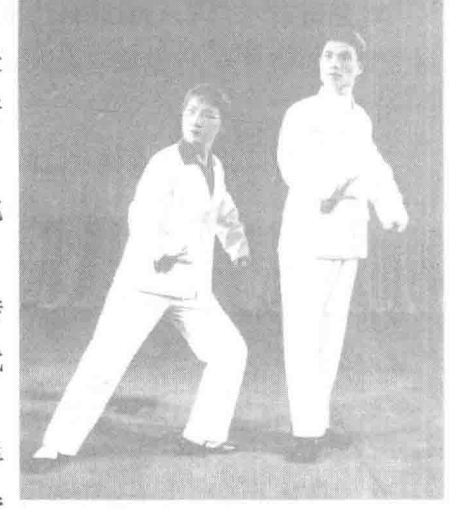
野火春风斗古城　杭州评话书目。长篇。二十世纪六十年代初，鲍云州根据李英儒同名小说编演。

内容述民国三十二年(1943)，共产党军队某团政委杨晓冬，根据党的指示以失业平民身份，打入北方古省城开展地下工作。在地下女党员金环、银环及杨老太太、韩燕来兄妹等革命群众的积极配合下，顽强而又艰苦地展开斗争，终于取得胜利。其中有“大闹宴乐园”、“杨政委舌战赞东”、“狱中母子会”、“高自萍叛变”、“金环就义”等许多精彩回目。

野猫拖鸡　金华道情曲目。短篇。东阳蒋今春创作并演出。

内容叙农村青年张阿义与张爱莲夫妻恩爱，婚后生有一子。庆贺周岁那天，村妇女主任上门道贺，并动员张阿义、张爱莲绝育，遭到夫妻俩拒绝。他们说不再生二胎，但也不绝育，实行夫妻分床。第二年秋天晚稻收割季节，一日午夜野猫窜入张阿义家偷鸡，惊醒了分床而卧的小夫妻，于是重新合床同睡，致张爱莲又怀了孕。夫妻俩信守诺言，去医院流产并行绝育手术，得到了妇女主任的表扬和群众的好评。

常青指路　绍兴莲花落曲目。短篇。卢祥耀据《红色娘子军》内容改编。



内容叙女奴吴琼花满怀深仇大恨，逃出南霸天府，茫茫黑夜不知投奔何处，幸遇红军政委洪常青，听她诉述身世后助其路费，指引她投奔红军参加革命。

此曲目采取男女双档演出。由邢胜奎导演，胡兆海、周如珍演出。1976年赴北京参加全国曲艺调演。

菜场新貌　小热昏曲目。短篇。安忠文根据传统曲目《蔬菜打仗》改编并首演于二十世纪七十年代末。

内容叙杭州菜场的新气象。运用拟人化表现手法，以荤菜带鱼鲞和蔬菜大冬瓜对话，介绍各自的营养价值和烹调特色。语言生动，趣味性强，富有一定的知识性和教育意义。

断手复活　杭州评话书目。短篇。李伟清根据真人真事创作。

内容叙上海机床厂工人王存伯为保护机器右手被切断，急送上海第六人民医院治疗。在医院党支部的关怀下，全体医务人员积极抢救，骨科主治医师陈中伟和外科副主任钱允庆等人发扬敢想敢做的风格，以严格的科学态度，战胜重重困难，终于使断手复活。

1964年由李伟清演出并参加浙江省曲艺现代书观摩演出大会。

冤家夫妻　苏州弹词书目。中篇。浙江省评弹实验演出队根据顾锡东的越剧本《复婚记》集体改编，蒋希均、张雪麟、陈平宇、张少华执笔。

内容叙“文化大革命”时，某地农村一对夫妻因受迫害而离婚。丈夫被投入铁窗，妻子



则被冠以各种荣誉。中国共产党十一届三中全会之后，丈夫平反出狱，受到人们尊敬，妻子则被人唾弃，嘲笑。其时，丈夫认识到在“文革”这场动乱中，不少人受错误路线影响，应对他们重在教育、帮助，不应歧视。在其妻子认识错误后，与之复婚，破镜重圆。全书分“砸锅”、“夜归”、“重圆”三回。

1981年浙江省评弹实验演出队首演，张雪麟、郑樱、王文稼、吴迪君、严燕君、陈平宇等联合演出。其中《冤家夫妻·砸锅》由张雪麟、郑樱演出，参加了1982年在苏州举行的全国曲艺优秀节目(南方片)观摩演出大会，并获得创作、音乐、表演一等奖。

理发的故事　道情曲目。短篇。1958年由东阳文化馆干部卢俊迈创作。取材于中华人民共和国成立初期，东阳第一女理发师冲破封建观念学理发的真实故事。

内容叙农村姑娘王小英初中毕业，父亲一心希望她考高中，而王小英赴城考试时适逢理发馆招工，她报名后被录取。不久，高中招生放榜，第三名为王小瑛，只因“瑛”与“英”相近，小英父误认为女儿已被录取，买酒买肉庆贺。当得知小英被理发馆录取时，父坚决阻挠，发誓如果女儿学理发，今世不再剃头。王小英冲破父亲阻挠，进理发馆认真学习，一年后被评为优秀服务员。而小英父亲头发又脏又长，极不雅观，他买了剃刀，求小英母代剃。小英母亲拿剃刀手抖不停，不小心划破他的头皮。小英父只好对着镜子自己动手，又一连几次划破头皮。正巧小英回家看望父母，利索地剃好父亲的头发，也给父亲上了一堂生动的教育课。

该曲目由东阳的道情艺人吴荣春演唱，参加了1959年浙江省第二届曲艺会演，获会演最高奖。1959年12月，曲本由中国戏剧出版社出版单行本。

接　吐　杭州摊簧传统曲目。短篇。

内容叙卖油郎秦钟与花魁女见面。因花魁女赴宴醉归，熟睡后酒性发作呕吐。秦钟用衣袖接吐，并送上热茶，殷勤服侍。花魁女醒后十分感动，彼此畅叙，生爱慕之情。

二十世纪五十年代何荣光擅演，后传青年演员王丽雅。

彭公案　杭州评话、苏州评话传统书目。长篇。取材于清人同名小说。

内容述清代三河知县彭朋得黄三太、李七侯、马玉龙、欧阳德等帮助，擒杀绿林好汉，镇压八卦教起义，同时也惩办了一些贪官、恶霸。其中的精彩回目有“三盗九龙杯”、“大闹溪皇庄”、“英雄会”等。

二十世纪三十年代杭州评话演员蒋有霖擅演，苏州评话演员胡天如亦擅说此书。

智斩安德海 苏州弹词书目。长篇。1978 年由吴迪君创作并与郑樱搭档演唱，后又与赵丽芳合作演出。

内容叙清帝咸丰病死热河，怡亲王载垣、户部尚书肃顺等六人奉咸丰遗命辅佐幼君、六岁的慈禧太后之子载淳即位，改元同治。慈禧联络恭亲王奕䜣，回北京发动宫廷政变，诛肃顺，并与慈安太后一同垂帘听政，而大权操于慈禧之手。在这场斗争中，宦官安德海立有大功，故深得慈禧宠幸。安持宠而干预国政，索贿弄权，污秽宫闱。在两江总督马新贻遇刺案中，借机勒索巨款。太子少保左宗棠取得实据，奏本弹劾，慈禧仅罚安跪香一支。安又伪造皇命，左二次弹劾，慈禧仅轻罚“杖四十”，暂贬乾清宫服侍同治。同治也恨安，慈禧乃命安去南方采办宫中用物。左宗棠密差心腹金万云去山东，请山东巡抚丁宝桢伺机除掉安。安乘楼船自运河南下，沿途飞扬跋扈，招权纳贿。经山东德州时，丁用计将安赚至济南，以宦官私出拘捕上奏。慈禧虽颁旨命将安解京处理，但丁赶在圣旨到达之前将安诛于济南。慈禧大怒，召丁进京，金殿斩丁。百官力保，不准；同治力保，也不准。及至慈安赶到，两宫相争，慈禧因慈安掌有当年咸丰不利于己的密诏，遂无奈赦丁。

董小宛 苏州弹词书目。长篇。1981 年至 1984 年间由张雪麟、严小屏共同创作并演出。全书共三十回，曲本约六十万字。张严二人在边创作、边演出、边修改的过程中分两个阶段完成。《董小宛》书情主要撷取金陵秦淮河畔南曲名妓董小宛（1624～1651）与崇祯末年如皋才子冒辟疆（16ll～1693）的恋爱史实，根据清顺治皇帝迷恋董小宛，竟然在五台山出家的民间传说，参考清顺治年间的有关历史人物和事件，如洪承畴、钱谦益等人物事迹以及大量民间轶闻，进行敷演、加工创作而成。



内容叙明末降清大臣洪承畴随从清兵入关后，强占金陵名妓、江苏才子冒辟疆之妻董小宛，后又将董献于清皇顺治。帝悦董，董以诛洪为顺从条件，帝亦因洪跋扈而允之。太后吉达氏与洪素有交情，竭力护洪，并几番暗害小宛，结果禁小宛于豫亲王多铎王府，并传已死去。顺治因董小宛死而怨恨离宫，出家五台山。康熙即位后，诛洪承畴，并数度上五台山寻父，顺治拒不相认，及冒、董之女宛莲行刺多铎案发，顺治始知小宛未死，毅然下山回宫干预此案，使冒、董全家团聚。

曲本获浙江省文联颁发的 1981～1984 年浙江省曲艺作品一等奖。

貂蝉拜月 杭州摊簧传统曲目。短篇。

内容叙东汉末年董卓专权，司徒王允忧国忧民，见使女貂蝉貌美无比，便心生一计，名

为连环。即将心思告之貂蝉，先让貂蝉嫁于吕布，然后再将她送于董卓。董卓是吕布义父，父子必为女色反目成仇，以此可借吕布之手除掉董卓，则兴汉大业定可成功。貂蝉以国事为重，欣然应允，与王司徒改以父女相称。

衢州摊簧有同名曲目，方道定擅演。

韩英见娘　武林调曲目。短篇。1964年莫高根据歌剧《洪湖赤卫队》中的相关情节创作。

内容叙第一次国内革命战争时期，红军自洪湖转移后，恶霸彭霸天卷土重来，女政委韩英为掩护赤卫队战士突围而被捕。彭霸天施诡计，让韩英娘到牢房探视，妄图利用母女之情劝降韩英，结果诡计失败。

杭州曲艺团王桂凤、冯招弟演出。

韩湘子度叔　四明宣卷传统书目。短篇。

内容叙韩湘子叔父韩愈谪降岭南潮州，即日起程。行至一处，错过宿店，又遇大雪，饥寒交迫。随同而来的两名家丁也离他而去。韩愈想策马前进，马却倒于地上。韩愈闭双目，静候“大限”到来。谁知过了一会睁眼一看，自己却在一间凉亭之内。白马倦伏在地，喘息有声。而且这亭子又不像供人休息的茅亭，而是一间精致的房间。对面一位青年道人走到韩愈跟前，一躬到地，笑道：“叔父还记得湘子侄儿吗？”韩愈定睛一看，真的是自己侄子韩湘子，方知侄儿施展神通，前来相救。从此韩愈一心向道。

陈莲卿擅演。

朝阳宫血案　苏州弹词书目。长篇。1985年湖州市评弹团许百乐根据苏州市评弹团张慧声据扬剧《包公误》的编演本再次编演。共二十八回(每回一小时)。

内容叙包拯年近七旬，病重卧床，经仁宗恩准，开封府衙门公事归其子包贵代理。后仁宗帝病危，太子赵德突然被刺朝阳宫。案发后，正宫娘娘召包贵进宫查明此案，嫌疑凶犯为狄青之子狄龙。包拯闻知，认为包贵年轻，恐难担此重任，故又负病上堂审案。因急于定案，未经详细调查察访，仅凭数十年之办案经验，致使误断，将狄龙问成死罪。而包贵在事后由包兴协助深入调查，发现狄龙有冤，故秉明其父。此时包拯病危在身，觉察了其中之误，追悔莫及，瞒着包贵，带病察访调查案情。发现此案系张娘娘串通其父张煜谋反叛逆，陷害忠良。包拯在生命垂危之际，奋不顾身，承认错误，甄别错案，了却了生前的最后一案，终将真凶伏法，案情大白。

该书目由许百乐、陆艺虹拼双档演出。

琵琶记　温州鼓词传统书目，长篇。又名《蔡中郎》、《蔡伯喈》。取材于民间故事和明高则诚同名南戏。

内容叙蔡伯喈赴京应试，其妻赵五娘在家侍奉翁姑。蔡得中状元后入赘牛相府，而家乡灾荒，蔡父母饿死，五娘卖发殓葬，背琵琶求乞入京寻夫。至牛丞相家，牛氏同情五娘遭

遇，助伯喈、五娘团聚。

金华道情和武林调有同名曲目。

散饥会　永康鼓词传统书目。长篇。又名《告饥会》、《四个懒秀才告状》。根据清时永康四秀才状告贪官的真实事件编演。

内容叙清康熙十六年，永康大旱，颗粒无收，民不聊生，官府催缴皇粮，百姓群起而闹公堂。新任永康知县纪正堂答应下乡去勘察灾情，但库房陈茂楷谎报无灾，纪信以为真。半月后百姓未见纪下乡却仍催收皇粮，再次闹公堂。纪才下乡勘查，并据实上报康熙，皇帝拨库银十万两赈灾，并赦免四年皇粮。而六部官员却扣去四万两，到省里又被克扣二万两。永康负责赈灾的陈茂楷非但贪污四千两，还拿赈灾做人情，到众百姓手中所得无几。溪岸胡运瑞、独松程修如、芝英应祖北、栗园陈公状四秀才联名具状县衙，状告陈库房。陈长子陈子明夺去状纸并拘留胡运瑞。牢头周加因早年为胡母所救，以德报恩，私自放走胡运瑞。四人在去金华知府告状途中又被陈子明捉拿拘押，后在状师章懋公的帮助下，终于至金华府告状。知府化装相命先生前往永康私访，最终查明真相，惩办了陈茂楷及其横行乡里的四个儿子，把为民请命的四秀才封为“铁秀才”。

永康鼓词艺人吕加海及师朱岩条擅演。

虞小玉　道情曲目。短篇。1956 年义乌道情艺人叶英美在串乡走村中根据农村新事编演。

内容叙义乌农村合作化初期，被称为“当代穆桂英”的副社长虞小玉，爱社如家。初与偷玉米的坏分子展开斗争，因社会恶势力包庇而失败；第二次她又为保护集体财产，抓住前来偷玉米的坏分子，但坏分子欺她妇女力弱，以土枪顶住她胸口。虞小玉临危不惧，拼命高喊，终被闻声赶来的社员将坏分子捉住。

1958 年 6 月，叶英美以演出《虞小玉》参加浙江省首届曲艺会演。同年 8 月，又被选拔参加在北京举办的第一届全国曲艺会演。后由中央新闻纪录制片厂拍成纪录片。同年又参加全国曲艺巡回演出团，赴华东各地大城市演出。曲本刊于当年上海文艺出版社出版的《第一届全国曲艺会演作品选集》(上册)。



雷　雨　苏州弹词书目。中篇。根据曹禺同名话剧改编，曲本执笔庞学卿、庞志英。

内容叙二十年代矿主周朴园的后妻繁漪，因不堪忍受封建家庭的压迫，与周家大少爷周萍发生暧昧关系。而周萍又爱上了婢女四凤，但四凤的母亲侍萍，曾

在三十年前当过周家丫环，被周朴园诱骗后生下两子周萍、鲁大海，后遭遗弃。侍萍欲死未果，又嫁鲁贵生下四凤。侍萍见自己的悲剧又要在女儿身上重演，故逼四凤尽快离开周家。后周萍和四凤知道他们是兄妹关系，周萍开枪自杀，四凤触电身亡。侍萍和繁漪疯颠，鲁大海愤而出走。

1984年嘉善县和嘉兴市评弹团（见上页图）曾先后演出，并于同年参加浙江省曲艺会演。

新琵琶行　苏州弹词书目。中篇。1978年由唐小凡、蒋希均、施振眉根据民国三十三年（1944）新四军解放浙江长兴史实创作曲本。

内容叙新四军卫生员柳晓燕奉命以弹词演员白如珍的身份潜入敌占区兴县城，与身为敌城防司令部参谋长的我地下党员岳人杰取得联系，接取重要军事情报。柳在兴县巧遇失散七年的父亲——落魄弹词名家柳月亭，并在其帮助下取得了情报。但在撤离时被敌特发现。柳父为掩护女儿壮烈牺牲。书中以相当浓厚的笔墨描述了柳月亭夫妻的悲惨遭遇，反映了弹词艺人在旧社会所受的迫害和所作的抗争，表现了他们威武不屈的气节和忠贞爱国的民族大义。全书分“琵琶引”、“琵琶恨”、“琵琶迸”、“琵琶颂”四回。

1978年由浙江省曲艺团首演，骆德林、薛丽兰、朱良欣、周剑英、孙纪庭、王荫春、王柏荫、张丽荫等合作演出。1979年曾获文化部国庆三十周年献礼演出创作、表演二等奖和1980年浙江省文学艺术作品荣誉奖。

路　标　苏州评话书目。短篇。饶宜尘根据任斌武同名小说改编。

内容叙解放军某部新战士李升华入伍不久，对自己要求不严，而副班长严力急于想把他培养成革命战士，要求甚严，但因方法简单，引起李升华的反感。后来，严改进了对李的教育方法，以实际行动启发和教育他，终于使新战士在不断克服缺点中茁壮成长。

1964年德清县评弹队饶宜尘、刘信芳双档演出，并参加浙江省曲艺现代书目观摩演出大会。

锦香亭　温州鼓词书目。长篇。1983年陈德光据手抄本《锦香亭》以及有关小说、戏曲等资料编写。

内容叙唐玄宗天宝年间书生钟景期与御史之女葛明霞的爱情故事。从钟景期游园，误入葛府花园锦香亭开书，经历钟景期与葛明霞相会，私订终身；钟景期得中状元；安禄山造反，葛明霞之父葛太古与李白在金马门骂贼，被朝廷降职，葛府被封；钟景期抱打不平，写本上奏，后被降调四川；钟景期与葛明霞分散后历尽沧桑，受尽坎坷，最后有情人终成眷属。

瑞安的温州鼓词艺人玉燕擅演。

赛马记　金华道情传统书目。中篇。又名《捉奸记》、《双玉球》。民国时期金华县道情艺人夏云登以“买口供”方式从县衙中买出案例，加上当时的新闻编写而成并演出。

内容叙民国元年(1912)金华澧浦叶店村有张氏三兄弟，老三张品宜以双玉球为聘，娶西王村财主方伟作之女方彩球为妻。婚后农历九月廿八日，方氏被朱勘头村财主杨春景勾引留宿。在外赌博的张氏三兄弟知情后回来捉奸，还让方氏之父前来同捉。方氏却反诬三兄弟把杨春景诱入闺房，设计谋害。方父怒打女婿，放走杨春景，带走女儿。后张品宜数次去方家接妻均被拒绝，方父还放出风声，说要将女儿嫁给已有三房妻子的杨春景为小老婆。三兄弟无奈告到金华县，县主事朱郁荃受理此案，定下日期审理。方父挑选村中三十六名妇女于三兄弟赴县途中埋伏，用洗衣榧把三兄弟打伤。朱郁荃震怒，把方伟作、杨春景、方彩球、张品宜一干当事人传上县堂。削去方伟作功名，把方彩球判归张家，并训诫杨春景。后张品宜、方氏重归于好，生下一子张昆庆。

碧玉龙　苏州弹词书目。长篇。张少华于二十世纪八十年代初创作，共十三回(每回二小时)。张少华、丰蔷华拼双档演出。

内容叙清乾隆年间，常州举人李文彬娶妻白月仙，生有两男一女。在去四川上任途中，遭强盗青燕子曾荣的迫害。文彬被害，妻被占，子女被夺。月仙不堪凌辱，自杀身亡。临终之际，将三个小孩托付给奶妈沈周氏，以祖传可以拆卸的碧玉龙玉器一分为三，让兄妹各戴头、身、尾一段。并修血书送至常州白家庄，要胞兄“兰陵白侠”白太官为其报仇。怎奈太官此时已年迈，不久病重而死。临终写成遗嘱，托好友杨宝林保管，待日后其子白四四长大成人，要寻访强盗青燕子，代姑母一家报仇雪恨。数年后白四四在少林寺练就武艺下山，杨宝林转交遗嘱，并说青燕子现已移居北京。正巧白四四去北京投奔师兄，两人话别，四四领命赴京。而此时青燕子曾荣已改名贾愧龙，且以大慈善家面目在北京出现，两个孪生儿子贾忠、贾孝实是李文彬之子，因在考秀才时夹带文章进考场，造成两篇文章相同的奇闻，而被自大的乾隆皇帝宠信，阴错阳差地封为双举人，并御赐金匾。正值合家欢庆之际，奶妈沈周氏携女沈艳玉(贾忠的未婚妻)上门。沈周氏名为贺喜，实想去贾家与贾忠、贾孝吐露当年冤情。不料此事被贾愧龙发现，关押了沈周氏，掐死沈艳玉，并伪装成强奸现场，唆使贾忠利用暗授的武艺也去强奸，以恶报恶，为未婚妻报仇。而贾愧龙也乘机作案偷窃珍宝，伺机逃离北京，使京城闹得惶恐不安。此时，白四四见义勇为，敢冒风险，连破两案后，使父亲的遗愿也得以实现。奶妈沈周氏公堂诉冤，贾忠、贾孝幡然醒悟，并亲手捉住强盗青燕子。此时，贾忠、贾孝的胞妹也奇迹般地找到，碧玉龙头、身、尾三段合拢，团圆结局。

全书以“闷关子”的倒叙手法，层层剥离，颇有推理小说风格。演出中听众反映每天都有悬念需要猜测，与顺叙的传统书相比，另有一功，故演出上座率较高，反响强烈。

僧尼下山　杭州摊簧传统曲目。短篇。又名《双下山》。取材于剧本《缀白裘》中《孽海记》一折。

内容叙青年僧、尼两人，都厌恶佛 门三规五戒，看民间生活美好，各自大胆下山。并在路上巧遇，相互同情而结成连理。其中的“春赋”和“骚僧赋”的两个唱段非常动听。

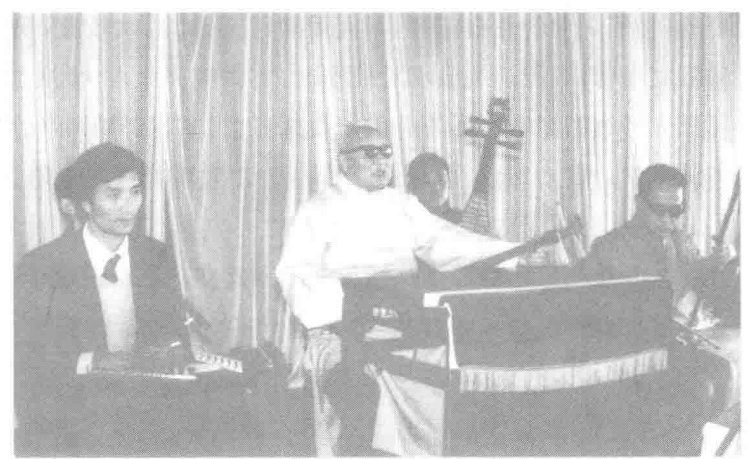
二十世纪六十年代初冯招弟、金根官擅演此曲，并在上海灌有唱片。宁波摊簧、衢州摊簧有同名曲目。

蔡状元造洛阳桥 温州鼓词传统书目。长篇。

内容叙蔡端明之母在怀孕期间，乘船过渡洛阳桥，船至江心忽遇狂风，蔡母跪在甲板上祈求，向神灵许下大愿：倘若风平浪静，全船人平安过河，愿造洛阳桥一座。许毕，风浪果然平静。后来，蔡考中状元返乡，发现蔡母闷闷不乐，问清情由，方知母亲当年许愿之事。蔡状元允应代母还愿，拟建造洛阳桥。但遇到重重困难，后得到观音佛母神助，方始如愿，造成此桥。

台州道情有同名曲目。

蝴蝶姑娘成亲 四明宣卷传统曲目。



内容以拟人手法叙述蝴蝶、蜻蜓结婚，众昆虫庆贺，将宁波当地结婚的民俗风情穿插其中，并演绎得淋漓尽致。

宁波四明宣卷艺人陈莲卿擅演，他的演唱流畅、幽默、生动，再加之搭档刘仁福的精彩伴唱，珠联璧合，深得听众欢迎。

爆炸之谜 苏州弹词书目。中篇。1984年夏由陈平宇、张志良创作。

内容叙1975年国庆前夕，浙北新兴市国防科委所属二百零六工程研究所发生一起特大爆炸事件，实验大楼被炸塌，实验室主任、由海外归来的爱国科学家沈沛然与助手小马被炸成重伤。此事系研究所革委会副主任、"文化大革命"中靠造反起家的投机分子吴祥根不懂科学却又好大喜功所造成。但是，吴为了逃避罪责，竟把小马杀死，并挑拨小马爱人张洁芳嫁祸于沈沛然，致使沈被判为死刑。在严酷的上诉日子里，沈沛然与妻子佟丽雅相依为命，在老一辈科学家洪教授的支持下，经过种种曲折与磨难，找到了吴祥根犯罪的证据，揭穿了爆炸之谜，使张洁芳对沈沛然尽释前嫌。全书共三回，结构上安排了"记者"这一人物，用记者与演员串场报幕的形式，使三回书有机地联系在一起，避免了回与回之间因演员上下场而产生的间隙与人为切割。

该书由湖州市评弹团与德清县评弹团部分演员联合排练，并以湖州市代表队的名义参加1984年9月在杭州举行的浙江省评弹会书，获作品二等奖。演出中因首次运用电子琴作伴奏而引起同行瞩目。

覆 钵 杭州摊簧传统曲目。短篇。

内容叙白娘娘水漫金山后，在杭州夫妻重归于好，法海趁白娘娘产子弥月之际，以金

钵残害娘娘。

二十世纪六十年代冯招弟擅唱此曲。她音色嘹亮，字正腔圆，尤以“金钵压过青丝发”等大段演唱，细致入微地揭示了白娘娘夫妻、母子诀别之情和对爱情的坚贞不屈。衢州摊簧等有同名曲目。

镴桃记　义乌花鼓传统曲目。中篇。取材清咸丰年间东阳农民程本达起义的故事。分为出生、上学、看牛、练武、聚义、造反、复仇等回目，全本可连演三个晚上约九个小时。

内容叙清咸丰十年(1860)，官府不顾黎民疾苦，规定交粮前需另交铜钿再过秤，百姓怨声载道。程本达为民请命，官府置之不理。程义愤填膺，联合“镴桃党”，揭竿而起，攻打东阳县城。官府一面唆使豪绅假意调解，一面暗地准备兵力。程本达初次出阵，缺乏战斗经验，与官兵对峙三日三夜，不克而撤回玉山。二次攻城，获得大胜。但官方暗地用银元买通程之保镖，当程巡视县城后投宿时，官兵破门而入，惨遭杀害，次日悬首于西门。镴桃党闻讯立即组织以程本通为首的复仇队，过郭宅，翻里岭，围住吴良村，活捉设计害死程本达的吴来敖，用“点蜡烛”极刑祭奠程本达。紧接着三破东阳县城，焚烧县堂，沉重打击了官兵，有力地支援了太平军起义。

义乌花鼓艺人杨美琴从冯云处学得此曲。她的演唱节奏明快，深受听众欢迎。

音　　乐

本志所记浙江的八十九个曲种中，有音乐成分的达七十七种。本卷开条记述的，有杭州摊簧、武林调、杭州平词、小热昏、平湖钹子书、海盐文书、湖州三跳、湖州琴书、四明南词、宁波走书、蛟川走书、唱新闻、雀咚咚、绍兴平湖调、绍兴莲花落、绍兴词调、绍兴摊簧、嵊县落地唱书、绍兴宣卷、四明宣卷、嘉善宣卷、翁州走书、温州鼓词、温州莲花、温州弹词、苍南渔鼓、温州花鼓、台州词调、台州道情、金华道情、永康鼓词、丽水鼓词、畲客歌等三十三个曲种的音乐。

浙江的地方曲种，都以本地方言说唱。唱词的读音，多数曲种以方言的"文读"音（书面语读音，即所谓"官话"）为主，少数曲种用方言的"语读"音（口头语读音，即所谓"土话"）。浙江方音相当复杂，但它们大多属吴语系，且大多有八类声调，即阴平、阳平、阴上、阳上、阴去、阳去、阴入、阳入。其中，杭州、嘉兴等地的方言中，阳上与阳去因近似而合并，归为七声。在少数地区（如永康）的方音中，入声消失。普通话与浙江各地区方言的语音调值对照见下表：

调类		平声			仄声								
		平声			上声			去声			入声		
古清浊		清	浊	次浊	清	浊	次浊	清	浊	次浊	清	浊	次浊
例字		诗开高天	时平	麻	史口古体	士淡	女	试菜盖送	事病	帽	鸽铁节切	舌岳	热
调值	普通话	阴平 55	阳平 35		上声 214			去声 51			阴阳上去	阳平	去声
	杭州话	阴平 33	阳平 213		上声 53		=阳去 13	阴去 445	阳去 13		阴入 5	阳入 12	
	绍兴话	阴平 53	阳平 231		阴上 445	阳上 113		阴去 33	阳去 11		阴入 45	阳入 12	
	嵊县话	阴平 523	阳平 312		阴上 53	阳上 22		阴去 45	阳去 224		阴入 5	阳入 2	
	温州话	阴平 44	阳平 31		阴上 45	阳上 24		阴去 42	阳去 11		阴入 323	阳入 212	
	金华话	阴平 33	阳平 213		上声 534		语读上声 534 文读阳去 13	去 55	阳去 13		语读=阴去 55 文读阴入 5	语读=阳去 13 文读阳入 12	
	建德梅城 语读	阴平 423	阳平 44		上声 213			=阳平 44	去声 55		=去声 55	=上声 213	
	建德梅城 文读	阴平 44	阳平 31		=去声 55		上声 213	去声 55	上声 213		阴入 5	阳入 12	
	嘉兴话	阴平 53	阳平 232		上声 44			阴去 34	阳去 213		阴入 5	阳入 2	
	宁波话	阴平 42	阳平 323		上声 445			阴去 443	阳去 212		阴入 5	阳入 2	
	临海话	阴平 433	阳平 211		上声 53			阴去 44	阳去 313		阴入 5	阳入 3	
	定海话	阴平 53	阳平 13		上声 435			去声 55			阴入 5	阳入 3	
	永康话	阴平 44	阳平 22		阴上 35	阳上 13		阴去 52	阳去 241（或 24）		如阴上	如阳上	

尽管浙江各地语音调值多种多样，但其高低长短则有明显规律，如阴调高，阳调低，平、上、去三声都念舒声的“长调”，入声念促声的“短调”。但在温州与金华一些县区，因方言的入声喉塞韵尾消失，使入声读音不再短促而念“长调”，现仍按古入声字自成一个调类，保留着入声。

浙江各曲种基本曲调的唱词，都以七字齐言句为基本句式，只有个别曲种兼用攒十字句。有些曲种（如南词类的曲种）的唱词平仄格律与“近体诗”基本相同，艺人们根据此种格律，把七字句分为“二五”和“四三”两种句式：第二、四、六字的声调依次为平、仄、平声者，称“二五”句；依次为仄、平、仄声者，称“四三”句。七字句常见的变化句式有两种：第一种是加衬字，尤以在句首加词为多见，习称“加头”或“加冠”。第二种是减去前面两字或四字，压缩为五字句或成对的三字句。也有少数曲种夹用“三四”式的七字句甚至六言、八言的偶言句的。

唱词都以一呼一应的上下两句为基本结构。除首句大多要求入韵外，一般是上句不入韵，下句入韵。声韵格律较严的曲种，要求上句的末字须为仄声（称“仄脚”），下句的末字须为平声（称“平脚”）；下句与上句的其他六个字，也要平仄相对。结构的常见变化格式有两种：一种为一句上句配两句下句，形成三句为一“段”的结构，行话称为“凤凰三点头”，简称“凤点头”，多用于“尾声”（一称“落调”）。还有一种为一句上句配多句下句，形成“起（句）——叠（句）——落（句）”式的结构。

除少数曲种规定须以“凤点头”作为“节诗”（“开篇”）和回书的煞尾外，大多曲种都以无定数的“段”构成一篇唱词。

杭州摊簧音乐　杭州摊簧音乐是以〔南词俞调〕为基础，吸收苏州摊簧音乐和明清俗曲而形成的。

杭州摊簧的唱词的基本句式为七言上下句式，其中，改编自明清传奇剧本的曲目，称为“前摊”。其唱词用书面语，并较讲究平仄格律，分“二五”、“四三”；在少数曲目中还插用〔风入松〕、〔点绛唇〕等曲牌。演唱的语音多用“中州韵”；有些丑脚、贴旦用苏白；唱腔以曲种的基本调为主，偶用昆曲唱腔和杭州花调的唱腔。与“前摊”相对的“后摊”，产生于清末民初，脚本取材于当时的社会生活，人物多为下层平民，脚色多为小丑、小旦，与“花鼓戏”相类的摊簧。其唱词多用杭州口语，并用方音演唱。唱腔除用基本调外，常用民歌小调。因此，杭州摊簧的唱腔主要由三部分组成：基本调、昆曲唱腔和民歌小调。

杭州摊簧的基本调，有〔平板〕、〔流水板〕和〔快板〕。虽然称“板”，实则是“调”。这种称谓，是杭州曲艺艺人的习惯，如武林调中的〔大陆板〕，实际也是〔大陆调〕。杭州摊簧的〔平板〕、〔流水板〕和〔快板〕，各有男宫和女宫。

〔平板〕，系由〔南词俞调〕演变而成。〔南词俞调〕首句多为散唱，落“6”音；下句入板，落“$\underset{\cdot}{5}$”音。其后，上句多落“$\dot{1}$”音，也可仍落“$\underset{\cdot}{6}$”音，下句落“5”音。唱段的最后两句称“落调”，上句落“5”音，下句落“2”音。其曲音域较宽，旋律进行以级进为主，间

有大跳，是一种极为抒情的曲调。例如：

1＝C（1－5弦）

选自《劝妆》
（段小云演唱　王与昌记谱）

【南词俞调】

慢速

自叹红颜薄命娘，

慢速

明知道露水夫妻不久长。

身在烟花难如愿，

力不能从心苦断肠。

能主见，有忖量，见机而作嫁才郎。

撇下了

3̇ 2̇ | 5 i̇ | i̇ - | 6. i̇ 3̇ | 3̇ 3̇ 6 i̇ | 2̇ 2̇ 6 |

朝 朝 寒 食 夜， 甘 心

(6 i̇ 2532) | i̇ 3̇ | 6. i̇ 2̇ | 7 6 3 | 5 - | 5. (32 |

茅 舍 度 凄 凉。

(落调)

135 6i̇56) | i̇ i̇3 | (36 51) | 66. | i̇ 2̇3̇ | 5̇. 3̇ | 2̇i̇ 656 |

以 图 日后 终 身有 靠

5 (3 5 | 6 i̇ 3 5 | 6 -) | 1/4 i̇ 6i̇ | 2/4 3 3. 5 | (36 51) |

傍， 这叫 入门

2̇ 6. 5̇ | 3̇5̇2̇3̇ i̇ | i̇ (3 231) | 2̇ i̇7 | 65 43 | 2 (12 | 3653 | 2 -) | (下略)

为净 了 从 良。

〔平板〕原称“平宫平唱”，为杭州摊簧基本调中的主要板式之一。唱腔为上下句体。曲调灵活多变，仅起唱就有散起、板上起、板后起三种，可适应各种情绪的表现。

〔女宫平板〕：一板一眼（$\frac{2}{4}$ 拍）。首句唱腔落“5”音，后续过门落“6”音；其后，上句的唱腔落“6”音，拖腔落“5”音，后续过门落“1”音，下句唱腔落“5”音，而后续过门落“3”音；唱段结束时的尾奏也落“3”音。起唱时，唱词的前两个字一般为散唱，犹如“叫头”，从第三字上板。其曲属字疏腔繁一类，曲调宛转，宜于抒情。例如：

1＝D

选自《白蛇传·断桥》
（陈谊君演唱　王与昌记谱）

【女宫平板】

サ (6 -) ⁞ 6 - 6. 3̇ 3̇ 2̇ - 6 - i̇ - | 2/4 5 6 (i̇56 |

遥 望 西 湖

慢速

i̇236 53576i̇) | 2̇6 6 | 65 (5.6i̇2̇ | 6i̇56 321235 | 63535 6356) |

月朦 胧，

i 3̇ 2̇ 2̇ 6 | (i. 2̇36 5356) | 5 i i (765) | 63̇ 2̇ 76 | 2̇ 2̇ 76 |

白素 贞 移步 泪 满

6 5 (5.632 | 1.235 2.356 | 3.512 3235) | 3̇ 3̇ i | 2̇ 2̇7 | 6 (6i56 |

胸。 好好 夫妻

i.2̇36 5357) | i 2̇3̇ i2̇65 | 3̇ (2123) | 5 52̇ 6 | (6562̇ i2̇65 | 32123) 5 |

镇 江 住， （欧）

5 (5 5 5i | 656i 6553 | 2.35i 6532 | 1.235 2356) | i 2̇ 6 | (i.2̇36 5356) |

风波

3̇ 3̇ i | 2̇ 6 | 6 5 (5632 | 1.235 2356 | 3512 323) 5 | i 3 5 5 56 |

顿起 在 平 空。 我 一念

2̇7 6 | (1236 535) 6 | i 2̇3̇ i2̇65 | 3 (2123) | 5 52̇ 6 | (6.562̇ i2̇65 |

之 差 把 金 山 上，

稍快

3 2123) 5 | 5 (5 5321 | 656i 6553 | 2.35i 6532 | 1.235 2356) | i 3̇ i |

（欧） 与 僧

2̇ 2̇ 6 | (i.2̇36 5357) | 6 i 2̇ | 6. i 65 3 | 5653 2 | (2356 3523) |

家 话 不 投 机

5. 6 i | 2̇ 2̇ 6 | 6 5 (56) 66 | i 656i | 5653 2 |

逞 了 凶。 我是 身 怀

(2356 3523) | 5 1̇ (0 2̇1̇) | 6 653 | (3 53 2123) | 5. 2̇ 6 |

六甲 阴阳 乱，

(6.1̇2̇2̇ 1̇2̇65 | 532123) 5 | 5 (5 5321 | 6561̇ 561̇6553 | 2.351̇ 6532 | 1.235 2356) |

（欧）

1̇ 2̇ 6 | (1̇.2̇36 5356) | 3̇ 3̇2̇ 1̇ | 2̇ 6. | 6 5 (5632 | 1.235 2356 |

金山 水涌 一场 空。

3512 3235) | 3 5 6 | 2̇ 2̇ 6 | (1̇335 5356) | 1̇ 2̇ 1̇265 | 3 (2123) |

幸 得主 婢 归 故

2̇ 1̇ 7 | 6 6561̇ | 5653 2 | (2)123 5 1̇ | 6. 1̇ 53 5 | 5 (5 5321 |

里， 青儿 啊！

6.561̇ 56653 | 2.351̇ 6532 | 1 53 23) 1̇ 1̇ | 2̇ 2̇ 6 | (1̇.2̇36 5356) |

叫我 有何

渐慢

5 1̇. 0 1̇ | 2̇ 3̇2̇ 2̇ 6 | 6 5 (5632 | 1 53 2356 | 3 -) | （下略）

颜回 去见 江 东。

〔女宫平板〕还有另外一种落音。上句落音较自由，可落“5、2、1”等音，无拖腔，下句也落“5”音，后续过门落“3”音，而唱段结束句落“2”音，尾奏落到“5”音上。

〔男宫平板〕:曲调的音区较〔女宫平板〕低四到五度。有板上起唱的，也有用“叫头”式的散唱起唱，然后在唱词的第四字上入板的。〔男宫平板〕的上句唱腔落音较自由，可落“1̇、2̇、3̇、5̣”等音；下句唱腔落“5”音，后续过门落“3”音；唱段的尾奏也落“5”音。例如：

选自《羞姑》
（段小云演唱　王与昌记谱）

1＝C

【男宫平板】

想方家　世代旧书香，

耀祖荣宗作一场。

姑母不惜良言

相劝你，

不该出言顶撞

太荒唐。你说

欲取功名如拾芥，

今朝是你

游荡江湖走四方。

i i 3 | (3536 5 12) | 5 3 (2 3 i) | i - | 3 5 2 3 i | 6 02 i265 |
如今 既作 云 游

3 (535 656i | 5) 5 5 (i65 | 6i35 3 5 | 6 -) | 廿 2 i 5. 3 2 5 i - |
客，（呃） 亏你老 脸前来

2/4 (3536 5) 5 | 2 3 i 2 | 6 i 65 3 | 5 - | (3535 656i | 5 -) | （下略）
唱道 情 腔！

〔流水板〕，因为速度较快而又称“流水快板”、“急板”；速度最快的〔流水板〕称〔流水烈板〕。〔流水板〕的唱腔与过门为散唱紧奏。伴奏中，有一种节奏独特处理的过门，称作“煞头”，如“0 6 0 6 0 5 6 0”、“0 3 0 3 0 2 3 0”，贯穿始终，更增加了曲调的紧迫感。“煞头”又有“快煞头”和“慢煞头”之分。

〔女宫流水板〕：唱腔的基本落音是上下句都落“6”音。但因为上下句腔都有分句，就似乎形成了落音依次为“7、6、2、6”的四句式。且常有变化，尤其是上句的落音较自由，有时还可以在前面加垛句。例如：

1 = C

选自《下山》
（冯招娣演唱 王与昌记谱）

【女宫流水板】

廿 (2 2 2 2 0 2 0 2 0 2 2 0) ⁞ 2 7 2 3 - - 2 7 2 7 6 7 ⁞
流 却了

(7 2 7 6 5 3 5 6 7 6 7) ⁞ 2 2 3 5 0 5 6 7 2 7 2. 7 7 6. ⁞
高山红尘 下，（阿弥陀 佛啦）

(6 6 6 6 0 6 0 6 6 5 6) ⁞ 5 5 3 2 3 2 ⁞
乌鸦 儿哇 哇，

0 5 3 3 2 3 2 ⁞ 7 7 7 7 7 2 5 6 - - | （下略）
喜 鹊儿喳 喳，叫得我心惊怕。

〔男宫流水板〕：唱腔的上句在属调上，落在“6”音，下句回到主调，落音为“2”。例如：

选自《下山》

（段小云演唱　王与昌记谱）

1 = C

【男宫流水板】 慢起　中速

サ (6 5 6 -) 3 5 3 2 2 7 3. 2 6 (5 3 5 6 5 6) 7 6 7

和尚怨出家来恨　出　家，

(7 7 7 7 0 2 7 6 5 3 5 6 7 2 7 5 6 7 5 6 6 6 6 6) 6 - (0 6 0 6

（啊）

6535 6 0 1 56 1 56) 0 0 0 0 0 0 3 - 3 - 5. 65 1. 0

终朝受尽多少苦　楚。（呀）

1 6 5 4. 5 3. 5 2 (2 2 2 2 0 2 0 2 2161 2 0 2) 6. 2 3. 5

被　师

3. 5 2 7 2 7 6 7 (7 2 7 6 5 3 5 6 7 56 7 56 7 7) 3 5 7 7 5

父　师兄来打骂，

0 3 7 2 3 7. 0 (7 7 7 7) 5. 7 7 6 6 - (6 6 6 6 0 6

打一记喔唷　痛格娘，

渐慢

0 6 5635 6 0) 1 65 3 0 1 65 3 0 3 1 3 0 3 3 5 1 2 - - （下略）

倒不如倒不如逃奔下山做人家。

〔流水烈板〕：唱腔的速度相当快，旋律多在中低音区活动。上句唱腔均落“1”音，后续过门落“3”音；其后，上句唱腔落“2”音，下句唱腔落“1”音，唱段的尾奏落“5”音。例如：

1 = D

选自《罗梦》
（段小云演唱　邵镜明　王与昌记谱）

【流水烈板】

但听谯楼五记锣，罗夫此际

恨敌房。方才小霸王身到此，

口口声声砍头颅。

金鸡为人不报晓，谯楼上

睡死打金鼓。金鸡三催天明亮，

东洋大海采金乌。将银

还了庞员外，免得一夜梦南柯。

（下略）

〔快板〕，女宫为 1 = C，男宫为 1 = G。多用在情绪激动时。

〔女宫快板〕：有板无眼（$\frac{1}{4}$ 拍）。唱腔大体上有两种：一种是上句唱腔落“5”或“1”音，后续过门落“6”音，下句唱腔和后续过门均落“5”音；另一种是上句落“1、2”二音，下句落“1”音。第一种唱腔情绪更为浓烈。例如：

1 = C

选自《逼休》
（冯招娣演唱　王与昌记谱）

【女宫快板】

$\frac{1}{4}$ (0 2 | 0 2 | 0 1 | 2) 5 | 6 i | i 5 | 5 | 6 | (0 i | i 5 |

我 不晓 前 朝

6 5 | 6) | 6 | 6 3 | 5 | (i 3 | 2 6 | 5 i | 6 i) |

并 后 朝，

i | i | 3 | 5 | 6 | i 6 | 5 | (3 6 | 5 0) | （下略）

快 快 与 我 写 书 离。

〔男宫快板〕：分有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）和一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）两种。其中$\frac{1}{4}$拍唱腔上句落“2”音，下句落“1”音，尾奏落“3”音。以表现焦急的情绪为主。例如：

1 = G

选自《哭塔》
（瞿咏春演唱　王与昌记谱）

快速　【男宫快板】

$\frac{1}{4}$ (3 2 | 3 2) | 3 | 3 2 | 3 | 3 | (3 3 | 3 3) | 3 | 2 1 |

但 只 见 岸 上

6 | 1 | 2 | 2 (5 | 3 2 | 1 2 | 1 2) | 5 | 3 | 2 | 2 3 |

狂 风 起， 道 路 遥

5 | 5 | 2 5 | 3 2 | 1 | 1 (2 | 3 2 | 3 5 | 3 5) | 3 | 3 3 |

远 急 急 行。 身 不

2 | 1 | 6 1 | 1 | 2 | 2 (5 | 1 2 | 1 2) | 3 | 3 |

由 己 急 奔 跑， 风 吹

5 | 5 3 | 2 | 2 | 2 | 6 | 1 | (1 2 | 3 5 | 3 5) |

雨 打 不 留 停。 我 末

3 2 | 2 1 | 6 | 1 | 2 | 2 (5 | 3 2 | 1 2 | 1 2) | 5 | 5 |
不知 （末）何 方 去， 再 要

5 | 5 6 | 1 | 1 | 2 | 2 2 | 1 | (1 2 | 3 5 | 3 5 | 3 0) | （下略）
重 逢 万 不 能。

基本唱腔中还有一些表现特殊情绪单句唱腔，如“全水底翻”、“半水底翻”、“十五板”、“十八板”、“三十二板”等。

“水底翻”是〔平板〕中的下句腔，主要用于曲调转换处。其特征是，唱腔与后续过门均落在“2”音上。“水底翻”多用于“四三”式唱词，若整句使用，称“全水底翻”；若仅用其后半句腔（唱词的后三个字），则称为“半水底翻”。例如：

2/4 i 6 5 | 3 2 3 | (356i 56 1) | 5 5 1 | 1 (5653) | 5653 5 3 | 2 - |
好似 红 楼 通 宵 宴，

（水底翻）
(2123 5 i2 | 656i 5653 | 1 53) 2 1 | 6 2 | 1. 2 3 5 | 3 2 2 7 |
耳闻 何 处 笙

6 - | 3 - | 2 1 6 | 1 2 | 0 3 5 3 | 2. - |
歌 沸 耳 旁？

(1 2 2 2 | 1 2 2 2 | 3 6 5 3 | 2 32 1235 | 2 0 0) | （下略）

“十五板”、“十八板”、“三十二板”等，是一些特别曲折、悠长的唱腔，特色很鲜明，可以作为器乐曲演奏。

昆曲曲牌，在杭州摊簧不断发展的过程中，完整使用昆曲曲牌的情况渐渐减少，只有〔风入松〕、〔点绛唇〕等几个曲牌保留在少数曲目中。更多的是把一句半句昆曲唱腔融入到杭州摊簧的基本曲调之中，并成为其中难分难解的组成部分。

民歌小调，杭州摊簧早期很少使用民歌小调，随着它的发展，特别是有了“后摊”以后，用得越来越多，且渐渐取代了昆曲曲牌。杭州摊簧中的民歌小调大部分源自当地，基本上

是按原曲演唱，只在运腔上略有变化。这类曲调有〔采茶调〕、〔山歌调〕、〔渔歌〕等。另一部分小调源自苏州摊簧，如〔游魂调〕就与苏摊的〔迷魂调〕有关。还有〔杨柳青〕、〔莲花落〕、〔银绞丝〕、〔万罗灯〕等。民歌小调的用法在杭州摊簧中有多种：一种是基本上用原曲演唱，只在运腔上略有变动。第二种是将曲牌连缀使用，即由多曲组合构成一个唱段，如《西湖十景》就用了十首小曲；《四喜两头红》是两头都用〔满江红〕，中间用〔滴滴金〕、〔银绞丝〕，用了四个曲牌故称“四喜”。三是用几首民歌片断组成新曲，如在〔杨柳青〕、〔采茶调〕、〔醒世曲〕、〔快乐曲〕中各取几句腔，连接成曲。四是小曲大用，如用〔万罗灯〕、〔莲花落〕、〔游魂调〕唱较长的唱篇。

〔采茶调〕：唱词基本句式为五、五、七、七（五）的四句式。唱腔为四句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。四句唱腔的落音分别为“3、1、1（3）、5”。

〔山歌调〕：唱词基本句式为七言四句式。唱腔为四句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。四句唱腔的落音为“3、6、1、6”。多用于丑脚演唱。

〔渔歌〕：唱词基本句式为七言上下句式。唱腔为上下句体，无板散唱。上句落“6”音，下句落“5”音。多用于副脚的演唱。

〔游魂调〕：唱词为七言上下句式，也间插三、三句式，或加衬。唱腔为上下句体，无板散唱。上句落音为“6”，下句落音为“3”，唱段的结束句落“1”音，尾奏的结束句有落“2”音和“1”音两种。丑脚的〔游魂调〕上句唱腔较高亢，下句较平稳；旦脚的唱腔曲调则婉转而富于变化。

杭州摊簧中属于“赋”的唱段较多，其名称多用首句词中的某两字命名，如“瑶池宴捧献蟠桃酒”即名《瑶池赋》，“见骚僧俊俏多”即名《骚僧赋》，尚有《琵琶赋》、《春赋》、《挑袍赋》等等。其唱腔多用板式组合的方法进行结构，变化最为丰富。

杭州摊簧还吸收了原先的杭州花调音乐。杭州花调的唱腔以〔文书调〕、〔花调儿〕、〔南词俞调〕等为基本曲调。

〔文书调〕：唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。唱腔上句落“1”音，下句落“6”音，结束句落“5”音，当结束句落在其他音上时，伴奏结束句仍落“5”音。例如：

1＝G

选自《花魁女》
（王幼庭演唱　王与昌记谱）

中速　【文书调】

$\frac{2}{4}$ (3· 5 6 i | 5 6 5 3 | 2 1 3 | 2 1 2) | 2· 5 | 3 2 3 |

名　节　两　字

(3· 2 1 2 | 3 2 3) | 2 3 5 | 2 1 6 | 1· (2 | 3· 5 6 i |

全　虚　假，

5 6 5 3 | 2 1 3 | 2 1 2) | 3 1 | 2 0 | 3 2 | 2 1 5 |

贞 和 烈 在 何

6 - | (3. 5 6 i | 5 6 5 3 | 2 1 3 | 2 1 2) | 3 5. |

方？ 不 如

3 2 3 | 3. (2 1 2 | 3 2 3) | 1 3 5 | 2 1 6 | 1. (2 |

且 听 姨 娘 劝，

3. 5 6 i | 5 6 5 3 | 2 1 3 | 2 1 2) | 3 2 | 6 1 | 1. 0 |

抛 却 愁 容

3 2 | 2 1 5 | 6. (5 | 3 5 6 i | 5 6 5 3 | 2 1 3 | 2 1 2) |

再 梳 妆。

1 3 2 | 3 5 | 1 2 | 2 - | 1 3 5 | 2 1 6 |

与 那 些 公 子 王 孙 常 来

1. (2 | 3. 5 6 i | 5 6 5 3 | 2 1 3) | 2 2 1 | 3 2 1 |

往， 方 可 以 千 中

2 1 6 | 5 - | 3 2 | 2 16 5 | 6. (5 | 3 5 6 i | 5 0) | （下略）

选 一 拣 才 郎。

〔花调儿〕：唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。首联唱腔上句落“6”音，下句落“3”音；其后，上句落“1”音，下句落“6”音，结束句落“5”音。叙述、抒情均宜。例如：

选自《化子过关》
（瞿咏春演唱　王与昌记谱）

1 = D

【花调儿】稍慢

我做郎中运不通，

翁先生是我堂弟兄。

伤风咳嗽人参用，

本鳖子常敷骑马痈。

大黄专治肚泻症，

急惊风遇着我慢郎中。

你爷（呀）你服我

6 2· | 1 - | (3· 5 6 i | 5 6 5 3 | 2 3 5 | 2 3 1) |

药一 帖，

2 2 2 | 2 3 2 1 | 2 1 6 | 5 - | (3· 5 6 i | 5 - | （下略）

管教你 生了 一身 大麻 风。

杭州花调中的〔南词俞调〕，源自苏州弹词的同名曲调，但有所变化，其特征是有了叠句，而其叠句常用三、三句式。此曲调的首句也为散唱，从第二句上板。腔句的落音，除了首句落“6”音，并有后续过门外，其他上句都落“1”音，无后续过门，下句都落“5”音，后续过门落“3”音。如果叠成四句，则四句唱腔的落音先后为“1、5、6、5”。加叠句后，使〔南词俞调〕增加了节奏的变化，也增强了它的说唱性和叙事能力。例如：

1 = G

选自《花魁女》

（段小云演唱　王与昌记谱）

【南词俞调】

廿 3 2 2 2 3 6 - | 2/4 3 2 | 6 - | (6 1 2532) | 3 1 | 2 3 6 |

每日闷坐 在楼 房， 闭门 谢客

(3 5· 6532 | 1 3 2356 |

(6 1 2532) | 6· 1 2 | 7 6 3 | 5 - | 3 5· | 0 0 |

受 凄 凉。

3 12 3235) | 3· 1 2 | 3· 1 | 2 2 | 2· 3 5 | 3 2 1 | 1 6 0 |

你不见 柳 叶黄 瘦 蕉 叶

3· 5 6 | 6 3 5 3 | 2 3 2 | 2 3 6 1 | 2 5 | 3 2 2 1 |

绿， 荷 花 谢 后

0 6 2 | 7 2 6 | 5 - | 5·(3 5632 | 1 i 2 6i56 | 3 12 3235) |

桂 花 香。

3 1 3 5 | 2 2 1 | 6 2 2 | 6 2 | 2 5 | 6 3 5 |
你 陪 着 诗 儿 行，你 念 着 书 数 章， 你 爱 着

6 5 6 | 3 2 1 | 6 1 2 | 7 6 | 3 5 (6 | 1 3 2356 |
画 两 幅，你 恋 着 琴 一 床，

3 12 35) | 3 2 | 1. 2 3 | 3 2 2 1 | 1 6 0 | 3 2 | 0 3 6 1 |
垂 了 帘， 闭 了 窗，

(6 1 2532)
6 3 5 | 6 5 6 | 3 2 1 | 2 3 6 | 1 2 | 3. 5 |
懒 画 眉，不 梳 妆，卸 却 这 罗 衫 穿 布 裳，

2 1 6 | 5. (3 | 5 6 1 7 | 6 -) | 0 0 | 3 2 1 |
（竟 把 那） 教 坊

6 6 5 | (3 53 2123) | 2 3 1 | 6 5 4 3 | 5. (32 | 1 3 2 5 | 3 -) | （下略）
妓 院 当 学 堂。

杭州摊簧演唱的伴奏包括唱腔伴奏及前奏、过门、尾奏等，也有部分器乐曲。

唱腔的伴奏多为随腔而伴，有时会有类似支声的效果。前奏作为“闹头场”用时，一般演奏杭州摊簧的器乐曲。作为开唱曲时，各种曲调均有自己的大过门，有时仅用首句唱腔开头的几个音符为前奏。过门有长有短，像〔南词俞调〕长过门基本上是定谱的，短过门都是随唱腔尾句的音势发展而成，一般情况下唱腔的落音就是过门的起音。尾奏旋律都比较简短，有时落音与唱腔的结束音相同，当唱腔结束音未落到调式主音上时，尾奏的落音一定要落到调式主音上，这也是常见唱腔与尾奏没有落在同一音上的原因。

杭州摊簧的器乐曲均来自江南丝竹，有〔快乐曲〕、〔行街〕、〔四合如意〕、〔八板〕、〔三十三板〕等，除做“闹场”用外，也有在演出间隙中演奏一曲或演奏一段以调节气氛的。

杭州摊簧的伴奏乐器件数，由参加演出的人数而定。常用的乐器有：二胡、琵琶、三弦、

鼓板，如七人演出时，再加筝、笙；九人时，再加箫和曲笛；十一人时，又加扬琴与管。在演奏时，二胡用“1 — 5”弦伴奏，常用垫指滑音；笙吹后半拍，起强调节奏的作用；三弦起领奏的作用；筝常拨和弦；箫多“加花”演奏；曲笛重点吹前奏与过门；扬琴击双音，起控制节奏的作用；鼓板定速度，控制乐队演奏的快慢与强弱。

武林调音乐　武林调音乐是在杭州宣卷音乐基础上，吸收江苏扬剧的〔梳妆台〕，以及当地民歌俗曲发展而成。武林调用杭州方言演唱。

武林调的唱词以七言句为主，兼用十言，有时句前可“加冠”；上下句结构，也常间用“叠板”句式。

武林调的唱腔有：〔宣卷调〕、〔平板〕、〔满江红〕、〔游魂调〕、〔二六板〕、〔大陆板〕等；另有一些民歌小调。唱腔为以板腔体为主兼有曲牌体的综合结构形式。

〔宣卷调〕，因其原为“宝卷”的曲调，故名，又称“念经调”。有男女宫之分。二者的定调，女宫是在男宫的下五度调上。男宫称〔大经调〕，女宫称〔小经调〕。

〔大经调〕：唱词的基本句式为七字句，上下句结构；实际演唱时多有变化。唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。上句落“3”音，下句落“$\underset{\cdot}{6}$”音。一般来说，每一小唱段多由四句构成，第四句后接有“南无阿弥陀佛”的帮唱句。第四句唱腔结束于“$\underset{\cdot}{5}$”音，其后的帮唱句也结束在“$\underset{\cdot}{5}$”音上。有时不用帮唱，就以第四句唱腔的落音“$\underset{\cdot}{5}$”做段落结束音。例如：

1 = D　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　选自《琵琶记》
（朱凤艳演唱　王与昌记谱）

$\frac{2}{4}$ 中速
(1. 2 3 5 | 2 3 i 7 | 6. 5 | 6 5 6 i) |【大经调】 2 1 2 | 5 6 5 |
第一炷清香

3. 1 | 2 3 1 2 | 3.(5 3 2 | 1 2 3) | 2 1 2 | 3 5 3 5 |
炉内焚，要敬到白雀寺内

2 - | 2 1 6 5 | 6 (7 6 5 | 3 5 6) | 2 1 2 | 3 5 3 5 5 |
观世音。他不愿皇宫内院把

3. 1 | 2 3 1 2 | 3.(5 3 2 | 1 2 3) | 2 1 2 | 3 5 3 5 |
驸马招，他情愿白雀寺内

3· 2 | 3 - | 2 3 2 1 | 6 1 2 3 | 1 2 1 6 | 5 - |

苦　　　修　　　行。

1· 2 | 3 2 3 5 | 2 - | 2 3 2 | 6 5 |（下略）

（帮）南　　　无　　　南　无

〔小经调〕：唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。上句落“5”音，下句落“3”音。一个唱段也是由四句唱腔构成，第四句后有较短的“南无佛”帮腔句。第四句唱腔结束于“5”音，其后的帮腔句结束于“3”音。例如：

1 = G

选自《琵琶记》
（金月红演唱　王与昌记谱）

【小经调】慢速

$\frac{2}{4}$ 5 3· | 5 3 5 | 2 3 2 1 | 2 3 2 1 | 6 5 6 1 | 1 6 5 |

（哎）第一炷清香炉内焚，（哎）

5· 0 | 5 3 5 | 1 6 1 2 | 5· 6 | 5 6 3 2 | 3 3· |

要敬到大慈大悲观世音。（哎）

3· 0 | 5 3 5 | 6 1 2 3 | 2 3 2 1 | 6 5 6 2 | 2 6 5 |

他不愿皇宫内院招驸马，（哎）

5· 0 | 5 3 5 | 6 2 6 1 | 6· 5 | 6 - | 1· 3 |

情愿到白雀寺内苦修（呀）

2 3 2 1 | 1 6 5 | 5 1 | 5 6 1 | 5 6 5 3 | 3 - |（下略）

行。（哎）（啊）南无佛

（帮）0 1 | 6 5 6 1 | 6 5 5 6 | 3 - |

〔平板〕：民国十二年（1923）由江苏的扬剧〔梳妆台〕唱腔衍化而成。是武林调的的基本唱腔之一。〔平板〕的唱词，早期多为十字句和“三、三、五”、“三、三、七”句式，

上下句的区别不分明，往往都是平脚入韵；中、后期则多用上下句分明的七字句。唱腔朴实，易记易学。唱腔为上下句体，一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）。上句落“2”音，下句落“5”音，唱段结束句有时落“1”音，尾奏则落“5”音。唱段中可加五言叠句，叠句唱腔落音较自由。例如：

选自《方玉娘祭塔》
（陈淑芳演唱　王与昌记谱）

1 = A

中速　　【平板】

4/4 (0 0 0 6 | 5 35 2 1 6 56 12 6 | 5 1 3 6 5 3 53 6) | 1 5 1 6 3 (536) |

方 玉 娘

1 5 1 6 5 (5356) | 3 5 3 1 6 56 3 1 | 2 (2 2313 2123) |

上 宝 塔 来 到 第 一 层，

1 2 5. 3 (53 6) | 1 1 5 1 6 5323 (5356) | 2 2 2 2 5 1 |

开 开 了 一 扇 窗 门 为 啥 又 开 一 扇

5 (5 5. 616 5. 616) | 5 3 3 3 2 2 6 1 1 1 | 2 2 1 2 2. 5 3(256) |

门。 焚 起 我 一 支 香 点 起 了 一 盏 灯，

5 5 3 1. 6 53 5 (6) | 5 65 5 1 2 5653 | 2. 16 (6 5 6123) |

东 摆 木 鱼 西 摆 磬 掸 扫 多 干 净。

1 21 2 2 5 (51 6) | 1 5 1 6 5 3 (5156) | 5. 5 3 1 6 56 3 1 |

一 心 心 要 拜 到 紫 竹 林 中 观 世

2 - 16 5 3 1 | 6 56 3 1 2 35 32 1 | (6 1 6 1 2 2 6 3 | 5 - - 0) |（下略）

音，保 佑 我 夫 闻 子 敬。

〔平板〕又有改调处理运用的〔正宫平板〕、〔反宫平板〕、〔异宫平板〕三种唱腔。〔正宫平板〕适宜表现女角特点，称“女宫”（1 = G）；〔反宫平板〕适宜表现男角特点，

亦称"男宫"（1＝D）；但是女角亦可唱〔反宫平板〕。女角唱〔反宫平板〕时，因"宫"低四度音，故被艺人称为"懒惰调"。事实上，女角唱〔反宫平板〕更柔和动听。〔异宫平板〕因胡琴用"4 — 1"弦伴奏而得名，适宜嗓音好的女角演唱，二十世纪三十年代，名老生俞少泉极善唱〔异宫平板〕，在艺人中传为佳话。二十世纪五十年代起，男角也有时演唱〔正宫平板〕。

〔正宫平板〕：唱词基本句式为七言上下句式。唱腔为上下句体，一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）。上句落"5"音，下句落"2"音；唱段结束的两句中，上句落"1"音，下句也结束在"1"音上。首句唱腔多起于高音，下句多在中音区回旋；结束的两句则转入低音区。曲调较为活跃。

〔反宫平板〕：唱词以十言上下句式为主。唱腔为上下句体，一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）。上句落"2"音，下句落"5"音；唱段结束时，唱腔结束句落"2"音，尾奏落"5"音上。常于人物自报家门、自思自想时演唱。

〔异宫平板〕：唱词、唱腔、落腔均与〔反宫平板〕相同，其特点是腔中滑音、装饰音多，曲调婉转、深情。

〔满江红〕：唱词的句式为"三、三、五、七"，但加衬字较为自由。唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。上句因由三个分句组成，故而腔句较长，落在"3"音，下句唱腔较短，落"2"音。例如：

1＝G

选自《三堂会审》
（林素贞演唱　周大风记谱）

【满江红】慢板

$\frac{2}{4}$ 3. 6 | 5563 3 | 2 23 6 1 | 2 – | (3. 2 5 3 | 2 3 2321 |
玉　堂　春，

6 5 6 1 | 2. 5 3 21 | 2 –) | 2. 5 | 3. 2 1 | 5 3 2317 |
跪　见

6 – | (7276 5672 | 6 –) | 3 35 656i | 5 – | 5 32 1. 2 |
了，　跪见列　位　三位都察

3 – | 3535 656i | 5. 4 3 | 2 2 3 5 | 2. 1 6 1 | 2 – | （下略）
院，（嗳　嗳　哟）心里思想好不心　酸。

〔游魂调〕：最早见于杭州摊簧《活捉三郎》中，为阎婆惜游魂时所唱，故名。与苏摊〔迷魂调〕有渊源关系。唱词基本句式为七言上下句式，有时“加冠”。唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。上句唱腔落“2”音，下句唱腔落“3”音。句尾多有拖腔，旋律时高时低。例如：

选自《珍珠塔》
（章秀英演唱　汤味扫记谱）

1 = D

中速　【游魂调】

（前略） | 2/4 (0 56 3532 | 1612 3.561 | 5321 3) | 6 5 | 3.2 3 | 3 (56 3532 |
每 逢

1612 3 21) | 5 6i 6 5 | 6 1 | 2 3235 | 2 - | (0 2 0 2 |
清明 时 节 到，

1235 2) | 3 5 2 1 | 1 1. | 1 5 | 6165 3 | (5i65 3532 |
一杯 水 酒 三 炷 香。

1612 3.56i) | 5 3.2 | 3 - | 3 (6i 3532 | 1612 3) 5 | 5 6i65 |
兄 呀 兄 你 面 对 着

6 1 (6 1) | 6 5 3 5. | 6 1 | 2 3235 | 2 - | (0 2 0 2 |
灵牌 叫 我 一 声 亲 兄 长，

1.235 2) | 5 3 | 2 6 | 1 5.3 | 2 3 1 | 1 6 |
我 在 阴 间 回 叫 你 一 声 好 兄

6165 3 | (5i65 3532 | 1612 3.56i | 5 32 3) | 6 5 | 3.2 3 |
弟。 兄 呀 兄

3 (56 3532 | 1612 3 6i) | 5 6 6 5. | 3. 5 6 | 1 2 | 3235 2 |

今世你我 手足亲，

(0 2 0 2 | 1235 2) 1 | 1 5 | 1 - | (1 2 3 2) |

我 愿 来 生

5 3 5 | 2 3 1 | 5 1 | 6165 3 | 3 - ‖

再 与 你 同 胞 共 爹 娘。

〔二六板〕：唱词为七言上下句体。唱腔为上下句体，分有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）、一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）、散板三种。唱腔上句落“1”音，下句落“3”音，唱段结束在“5”音上。有板无眼的〔二六板〕节奏紧凑，曲调流畅，宜表现激动的情绪；一板一眼的〔二六板〕叙事、抒情均宜；散板的〔二六板〕宜表现潇洒的情绪。例如：

1 = G

选自《三堂会审》
（俞少泉演唱　王与昌记谱）

【二六板】中速　（鼓板敲双板）

$\frac{2}{4}$ 3 5 5 | 6 i 3 | (3535 2123) | 3 i | 5 3 2 32 | i (6i23 |

王公子初次 进 院 中，

i 7656 | $\frac{1}{4}$ i) | $\frac{2}{4}$ 3 2 i | 5 5 5 3 | 2 i | 6 i 3 |

身 带 了 三 百 两 雪 花 银。

(5365 3 2 | 1612 3) | 3 5. i | 6 3 5 | (3535 2123) |

犯 妇 上 前

3 3 i | 3 2 3 | i (3532 | i 6 5 6 | i 2 3 2) |

香 茗 送，

【落调】　节奏自由

i i 6 | i 2 3 | 6 5 6 | (6. 5 3 5 | 6 i 5 6) | 2 3 2 |

公 子 一 饮 香 茗 就

5 - | 6 - | 5 - | (5 5 6540 | 5. 0) | (下略)
动 身。

〔大陆板〕，是武林调主要唱腔之一，最早见于《三堂会审》中。据老艺人说，此曲调系唱小曲的艺人在民国十四年（1925）参加武林班演出时，从〔满江红〕中所化生。但从曲调来看，它与〔游魂调〕关系更为密切。〔大陆板〕有"正宫"、"反宫"之分，又有中板、快板、慢板、清板、哭调五种变体，但都不是独立的板式。〔顶板〕和〔紧板〕，则是从〔大陆板〕衍变出来的独立板式。

〔正宫大陆板〕：男、女均用，唱腔定调为 1 = G。唱词基本句式为七言上下句式，也有十字句。唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。上句唱腔落"1"或"5"音，下句落"6"音；唱段结束句落"5"音，尾奏落在"3"音上。例如：

1 = G

选自《白蛇传》
（陈叔芳演唱　王与昌记谱）

【正宫大陆板】

2/4 (3535 66 | 53 2346 | 3 3 | 36 56) | 1. 6 | 1.2 76 |
开 药 铺

5 - | 6.1 216 | 1.(1 11 | 6161 2532 | 1. 6 | 53 56) |
全 仗 你，

3 23 | 1 - | 53 26 | 1 1. | 53 21 | 5.6 1 |
我 夫 妻 形 影 不 离 喜 盈

6. 5 | (3 3 | 36 55 | 51 23) | 2 65 |
盈。 小 儿

6 232 | 7 676 | 5.(5 55 | 55 4323 | 5.2 43 |
郎，

2356 5632 | 1. 6 | 53 56) | 3 21 | 6 1. | 1 (.1 11 |
细 细 越 想

1. 1 1 1) | 5. 3 | 1 2 1 | 6 5 | (3 -) | (下略)
越 高 兴。

"清板"是一种无伴奏过门的连唱，上句落"6"、"3"二音，下句落"1"音。唱完后再接其他板式。

〔反宫大陆板〕：男、女均用，唱腔定调为 1 = D 。唱词为七言上下句式。唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$ 拍）。上句唱腔落"1"音，下句落"6"音，尾奏落"3"音。演唱新创曲目后，上下句落音不变，但结束句唱腔与尾奏出现了结束在"5"音上的变化。

〔顶板〕：产生于新创曲目《红灯记》中。唱腔为上下句体，有板无眼（$\frac{1}{4}$ 拍）。上句唱腔落"1"音，下句落"6"音，唱段的结束句则落在"5"音上。其腔的特点是，几乎每句腔的开始都从板上起唱。

〔紧板〕：唱腔为上下句体，是速度快、节奏强的散板。上句多落"1"音，也落"5"音，下句多落"6"音，尾奏停落"3"音上。在新创曲目中，又发展为"紧拉散唱"的形式，更具表现力。

武林调中的民歌小曲很多，如：〔春调〕、〔山歌调〕、〔哭小郎〕、〔容颜十杯酒〕、〔手扶栏杆〕、〔卖花线〕、〔九连环〕、〔牙牌子〕、〔小放牛〕、〔二姑娘相思〕、〔二姑娘倒贴〕、〔下盘棋〕、〔烟花女子告阴状〕、〔哭七七〕、〔玉美人〕、〔小上舟船〕、〔道情〕、〔湘江浪〕、〔七朵花〕、〔五更调〕、〔无锡景〕、〔杨柳青〕、〔大补缸〕、〔三翻十二郎〕、〔十只麻雀〕、〔瞎子算命〕等。这些曲调早已流传于江浙地区，艺人早期多用这些曲调演唱曲目，并在用杭州话演唱的过程中，使这些从各地传来的曲调具有了杭州的色彩与风格。渐渐地，随着杭州武林调主要唱腔的确定，民歌小调多被作为插曲使用，二十世纪五十年代后则少有使用。

武林调的伴奏多是随腔而奏。伴奏的基本方式是：二胡常用连续强顿弓演奏，唱腔中的长音、长板（悠长的拖腔）用打音（颤音）伴奏；三弦常用长音滚奏烘托，并多用垫指、滑指；唱"清板"时，乐队只奏过门不伴唱腔。鼓板在〔游魂调〕、〔二六板〕的前奏与过门处，常击双板以增加气氛。武林调的前奏、过门、尾奏均比较简单，而每种曲调都有自己的前奏、过门、尾奏及使用规范。如〔宣卷调〕唱腔结束时，若有帮唱，就不要尾奏；若无帮唱则一定用尾奏结束。各种〔平板〕前奏都比较固定。〔满江红〕的前奏与尾奏都很短小。〔紧板〕的前奏与尾奏各不相同。

武林调的伴奏乐器一般有：二胡（称主胡，演奏者兼吹唢呐）、中二胡（称副胡，演奏者兼敲小锣）、小三弦（演奏者兼打大锣）、月琴（演奏者兼击钹）及鼓板。最基本的乐队由鼓板、二胡、三弦组成。

杭州评词音乐　杭州评词音乐源于南词，后不断吸收当地流行的民歌小调发展而成。

杭州评词以杭州方言演唱。唱词为七言上下句式，通俗易懂、明白如话。杭州评话的基本唱腔为〔平调〕。〔平调〕又变化出功能性的〔喜调〕、〔怒调〕、〔悲调〕、〔快板调〕等。

〔平调〕：是杭州评词基本唱腔中的主要曲调。唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。上句多落“2”音，也可落“3”音；下句落“5”音，偶有落“6”音的；唱段的结束音落在“5”音上。曲调流畅、节奏活跃。例如：

1＝G（1—5弦）

选自开篇《江过老渔翁》
（金荣堂演唱　王与昌记谱）

2/4 (0 36 | 5 32 | 1 1 | 5 35 | 2 1i | 65 i2 | 65 i2 |

51 16 | 5 35 | 21 23 | 1/4 5) | 【平调】2/4 35 2 32 | 6 (6 | 5 36 |
“一亩　田*”

21 23 | 1/4 5) | 2/4 65 32 | 2 32 65 | 2 (i6 | 5 35 |
独坐　尉迟恭，

21 23) | 53 6 | 56 32 | 1 - | 1 - | 1 - |
“二　郎　庙”　内

(65 i6) | 5 3 | 21 23 | 6 5 | 5. (35 | 5 5i |
塑　秦　琼。

6 2 | 65 53 | 21 23) | 35 12 | 12 35 | 35 2 | 2 - |
“三月　台”独　坐

(21 23) | 5 - | 65 3532 | 232 1 | 1 - | (5i 35 |
关　夫

2 3 1) | 3 5 3 1 | 2 - | 2 - | (2 1 2 3 | 1/4 5) |
子，

2/4 3 2 2 | 6 1 6 | 2 5 | 1 2 1 6 | 5 - | （下略）
"四 眼 井" 石 秀 （他） 与 杨 雄。

---

* 田：意为殿。

〔喜调〕：唱腔为上下句体，一板一眼（2/4拍）。上句落音自由，"1、2、3、5"皆可，下句多落"5"音，唱段结束于"5"音上。唱腔旋律舒展，时有大跳，宜表现喜悦之情。例如：

1 = G

选自《白蛇传》
（金荣堂演唱　王与昌记谱）

【喜调】

（前略） | 2/4 3 5 1 | 5 6 | 2 - | 5 6 i | 6 53 2 1 | 1 - |
使 你 夫 妻 难 团 聚，

(6 5 6 3 | 5 5 i | 6 6 3 | 1/4 5) | 2/4 1. 6 | 3 5 3 |
可 出 峨

5 - | 5 - | 6 5 5 | 6. i | 5. 0 | (5 3 2 |
嵋 仇 （的） 事 一 桩。

1 1 6 5 | 1 2 6 5 | 5 3 2 1 | 1 1 6 5 | 1/4 1 3) | 2/4 5 5 1 | 2 - |
身 坐 后

2. 5 | 6. 0 | 2 6 1 | 1 (6 i | 3 1 2 3) | 1 3 2 | 1 - |
山 他 四 处 看，

) 0 (| (5 6 i | 3 5. 3 5 | 6 5 i 3 | 5 5 3) | 1 6 1 |
（白略） 你 知 他

5 6 1 | 6 6 5 | (3 5 6 3 | 1/4 5) | 2/4 5 3 5 | 5 - | （下略）

何 时 到 山 上？

〔怒调〕：唱腔为上下句体，一板一眼（2/4拍）。上句落音自由，"1、2、3、5、6"均可，下句多落"5"音，唱段结束于"5"音上。其唱腔曲调激越、高亢，常在唱腔中用快速的演唱与连续的大跳来表现故事中人物的愤怒情绪。例如：

1＝G

选自《白蛇传》
（金荣堂演唱 王与昌记谱）

快速

2/4 (0 3 5 | 6 2 | 1 6 | 1 3 | 5 6 | 2 6 | 5 3 |

5 5 | 1 3 | 2 1 | 6 5 1 | 1 2 1 6 | 5 3 | 5 6 1) |

【怒调】

2 - | 1 6 | 5 3. | (5 6 3 5 | 5 3 5 | 6 5 |

叫 一 声 法 海

5) 3 3 | 2 5 | 1 (3 5 | 6 2 | 1 6 | 1/4 5) |

恶 僧 大 和 尚，

2/4 3. 6 | 5. 3 | 2 7 | 1 1 | 1 5 | 1 6 |

你 的 为 人 做 事 理 难 当。

5 (5 6 | 3 5 | 2 3 | 5 1 | 3 5 3 5 | 6 5 1 | 1 2 1 6) |

你

3 5 1 | 2 3 1 | 2 - | 3 6 | 5 - | 6 - |

不 守 清 苦 金

1 - | 1 (6 i | 3 6 3 2 | 1 -) | 3 3 5 | 3 1 |
山 寺，

2 - | 2 - | (2 2 | 2 2 | 2 2 | 2 6 i | 1/4 i 6) |

2/4 2 - | 6 5 | 6 1. | 1 - | 1 6 | 6 5 |
暗 通 官 府

5 - | 5 (3 5 1) | 6 - | 2 - | 6 5. | 5 - |（下略）
害 许 郎。

〔悲调〕：唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。上句唱腔可落"5、3、6"等音，下句落"5"音。唱腔曲调低回，节奏宽松，宜于表现悲哀之情。例如：

1 = C

选自《白蛇传》
（金荣堂演唱　王与昌记谱）

中速

2/4 (6 5 | 2 1 | 5 3 2 | 1 5 i | 2 6 5 | i 2 6 5 |

5 3 2 1 | 2 3 5) | 5 2 2 | 5 - | i (5 6 | 3 1 2 3 |
尊一声 禅 师

【悲调】

1/4 5) | 2/4 i 6 6 5 | 3 5 | i 3 3 | (3 6 5 3 | 2 1 2 3 | 1/4 5) |
听 我 讲 小 妖。

2/4 i 5 5 3 2 | 2 6 6 | 5 - | (5 3 | 5 3 2 | 1 i 6 5 |
若 是 上 山 岗

2 6 5 | i 3 2 1 | 2 3 5) | 2 6 i 5 | 5 i 3 |
你 我 之

5 3 5 6 | 3 3 | (3 5 2 | 1 5 i) | i i 6 |
间 自 明 白， 总 怪 我

5 6 i | 3 5 | 6 i 6 5 | 3 5 | 5 – | (下略)
白 蛇 心 不 良。

〔快板调〕：唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。上句唱腔多落“2”音，也可落“5、1”等音；下句多落“5”音，也可落“6”音；结束于“5”音上。唱腔为中等速度，曲调流畅，常用拖腔，旋律进行多级进，偶有大跳。宜抒悠闲雅兴之情。例如：

1 = C

选自《白蛇传》
（金荣堂演唱 王与昌记谱）

【快板调】

(前略) | 2/4 1 3 2 | 2 32 1 2 | 6 5. | (5) 3 5 | 6 – | 2 6 1 |
人 说 断 桥 （它 是） 桥 不

1 – | (3 5 6 3) | 6 5 3 53 | 2 – | 2 – | (2 1 2 3 |
断，

1/4 5) | 2/4 1. 6 | 2 1 6 | 5 6 1 | 1 2 6 5 | (3 1 2 3 | 1/4 5) |
孤 山 并 无

2/4 6 2. | 2 1 6 | (0 5 3 | 5 5 i | 6 i 2 | 6 5 5 3 |
独 山 峰。

2 1 2 3 | 5 1 i | 6 5 i 3) | 3 1 | 3 2. | 2 0 (3 5 |
三 潭 映 月

6 5 i 3) | 5 6 3 2 | 6 1 | i – | (6 5 6 i) | 6535 3 2 |
多 平 静，

2 - | 2 - | (2 1 2 3 | 5 3 5 | 6 5 6 | i 5 6 i | 1/4 5) |

2/4 6 2 5 | 1 5· | 1· 3 | 1 5 6 5 | 6 7 6 5 | （下略）

湖心亭放 在 （末）水 当 中。

杭州评词的伴奏比较简单，最早是演员用一把二胡自拉自唱，且只奏过门不伴腔，有时在说白中奏几个单音，以烘托气氛和加强语气。后伴奏乐器增加了三弦。

小热昏音乐 小热昏音乐是以当地流行的民歌小调、俗曲为基础发展而成的。

小热昏用杭州方言演唱，有些节目也有使用或插用上海、宁波、绍兴、苏北方言的。唱词全用口语、俚语，通俗、风趣。唱词的基本句式为七言句，但不严格，常"加冠"、"夹衬"，甚至一句多达十数字；也有四字、五字、六字句的。唱词的基本结构为上下句式，但也时常出现一上两下和两上一下的情况；上句（首句除外）可以不入韵，也可入韵。小热昏的基本曲调，主要有〔锣先锋〕（又名〔小锣书调〕）、〔三跳赋〕、〔东乡调〕。辅助曲调，有及时引入的各种流行俗曲和戏曲唱腔。

〔锣先锋〕是小热昏的基本调之一。艺人在街头演唱时，开场先敲小锣招引听众，然后边敲边说零星笑话和"卖口"（类似北方的相声），待场子上的人数增多后，艺人再敲小锣唱一段定场小段，所唱曲调称〔锣先锋〕，故又称"定场调"。自二十世纪七十年代始，艺人用〔锣先锋〕调来演唱新创短篇节目后，人们把这种演唱时用小锣伴奏的形式又称之为"小锣书"。

〔锣先锋〕：曲调为四句体，一板一眼（$\frac{1}{4}$拍）。在结构唱段时，为单曲反复结构。艺人在演唱时，均按自己嗓音、情绪，自由发挥，故曲调不一。一部分人的唱调，四句唱腔的落音，有依次为"2、5、2、1"，"7、3、3、5"，"2、1、2、6"，"2、5、5、5"等数种，大多数情况下，唱腔的段落结束落"5"音；出现六句或六句以上的段落时，则自第五句起，每句均落在"5"音上。而名艺人安忠文的唱腔别致，四句的唱腔落音依次为"i、6、2、6"。例如：

选自《比媳妇》
（安忠文演唱　朱良楷记谱）

【锣先锋】（起调一）

2/4 5 3 3 3 i | 2 6 i | i i i i | i 5 6 | 6 i i i i |

嚓 啷 啷 敲 起 小 铜 锣，今 朝 唱 的 啥 路 数？不 唱 断 命 格（的）

6 3 2 | 6. 1 1 | 5 3 3 3 | 3. 3 2 3 | 2 6 5 | 6 - |

旧社会，唱一段 新社会里 三个老太比媳 妇。

（数板）塘栖有个丁山坞，村里有个老婆婆，七婶婶在旧社会里讨媳妇，弄得来家里很穷苦。她是怨天怨地怨不尽，骂长骂短总归骂媳妇；还说道前世不修今世苦，婆骂媳妇不罪过。……骂一声：“扫帚精来白虎星”；念一句：“南无阿弥陀”。幸亏得那些菩萨都是泥塑木头做，坐在上头照样笑呵呵；……（接唱落调）

2/4 3 3 2 2 | 1 3 2 | 2. 3 2 | 1 3 5 | 2 1 6 5 | 2 6 5 | 6 - |（下略）

假如菩萨 是我 做，（啊） 我要 批 评这 三 个 老 太 婆。

又如：

选自《蔬菜打仗》

（安忠文演唱　朱良楷记谱）

【锣先锋】（起调二）

2/4 5 3 3 2 | 1 2 6 | 6 1 1 1 | 6 1 1 | 1 1 1 6 5 | 6 5 6 |

小锣一敲 嚓唧 唧，要唱 就唱 小菜 场，小菜 场里 真闹 猛。

5 3 3 2 | 1 2 2 | 2 6 5 | 1 2 3 | 2 33 2. 1 | 1 |（下略）

这面运来 大冬 瓜，那边 运来 带鱼 鲞。

（数板）说起带鱼鲞，就唱带鱼鲞，他看见小菜场里冬瓜价钱低，自高自大把话讲：“冬瓜呀，你要晓得我带鱼鲞，漂洋过海到杭州，水产公司分配我到小菜场，你看大家都来欢迎我，队伍排得有介（这样）长。因我身上营养好，有磷质、蛋白和脂肪；清蒸蒸，油煎煎，加点儿醋，加点儿糖，吃起来味道满灵光。三角六分买一斤，我们是一些些辰光都卖光。你冬瓜，一不鲜，二不香，三分铜钿买一斤，你十斤冬瓜及不来我一斤……（接唱落调）

（落调）

2 6 5 6 - |（下略）

带 鱼 鲞

（数板）冬瓜一听脸发青，肚皮气得膨膨胀。叫一声，带鱼鲞，你讽刺打击不应当。我冬瓜要比你强壮；常吃冬瓜汤，经济实惠又便当。夏天吃我好处多，利湿、解暑又清凉。我老冬瓜送到蜜饯厂，加工冬瓜条，浑身拌白糖。运到食品店，还要用玻璃瓶子装一装。九角六分买一斤，一只角子只好买一两。你断命的带鱼鲞，嘴巴尖尖嚓嚓，出口把人伤。你敢犟一犟，哈哈！我六十八斤冬瓜——

（落调）

3/4 1 3 2 2 3 | 2/4 3 3 5 | 2 1 6 5 | 6 5 3 2 | 2 6 5 | 6 － |（下略）

檑过来（啊） 要 压煞 你 这条 断 命的 带 鱼 鲞！

念诵数板时，也有一定的音高倾向，使与唱腔相谐调；又因唱词的基本结构为上下句，故念诵的腔调也有上下句之别。一般而言，上句的音调较高且扬，下句的音调较低而稳。上下句的落音，均随唱词的字声而异，原则上是上下句的落音不同，形成一呼一应、一动一稳之感。

〔三跳赋〕：也是小热昏基本调之一。因用“三跳板”（也称“三巧板”），击节助唱而得名。〔三跳赋〕似诵似念。依不同的唱词句式又有所不同，有四字〔三跳赋〕、五字〔三跳赋〕及七字快板〔三跳赋〕。四字〔三跳赋〕如：

选自《说唱稀奇》

（安忠文演唱　朱良楷记谱）

【三跳赋】

2/4 （各的 各）| 2 5 3 2 | 2 2 | （各的 各）| 2 2 1 | 2 2 1 |

说起（里格）稀 奇， 就 唱 稀 奇。

2 2 2 | 1 2 | 5 3 3 2 | 2 3 2 | 1 2 2 2 | 5 6 |

稀 奇（格）事 体， 多 得（嘞） 邪 气。 勿 出（嘞） 杭 州，

1 1 1 | 5 6 | （各的 各）| 5 6 6 | 5 6 | 1 1 6 |

出 在（末）塘 栖。 塘 栖（末）地 方， 有 个（格）

1 3 | （各的 各 0）| 2 2 1 | 2 3 | 2 1 2 3 | X X |

老 李。 这 个（末）老 李， 名 叫（里格）阿 义。

5 3 3 2 | 2 2 | 1 2 2 1 | 2 3 | 3 3 2 | 1 2 |

讨（了）个 老 婆， 名 叫（里 格）招 娣。 这 年（格）年 底，

2. 1 | 1 2 | 5 3 3 2 | 2 2 | 1 2 2 1 | 2 3 |

出 仔 事 体。 他 的（里 格）老 婆， 蛮 大（里 格）肚 皮。

（夹白）：生仔出来呀—— 你说是啥些（西）？小毛头?！男伢儿？女伢儿?! 都不是的啦！

2̇ 2̇ 2̇ 2̇ | 1 2 | （下略）
十 五 斤（格）荸 荠。

五字句的〔三跳赋〕如：

选自《自我介绍》
（安忠文演唱　朱良楷记谱）

【三跳赋】

3/4 3̇ 3̇ i̇ 2̇ 2̇ | 6 i̇ 5 i̇ i̇ | 5 6 5 6 6 | 5 6 6 5 6 | （下略）
我 叫 安 忠 文，来 自 浙 江 省。三 块 毛 竹 板，专 唱 小 热 昏。

演唱时，通常是双上句：3̇ 3̇ i̇ 2̇ 2̇ | i̇ 2̇ i̇ 2̇ 2̇ |

双下句：5 6 5 6 6 | 5 6 6 5 6 |

这种似念似诵的唱调，有较大的随意性，演员根据情绪，顺口变动音高。

五字〔三跳赋〕的落调通常是：

（前略）| 2/4 3̇ 3̇ 3̇ 3̇ | 3̇ 2̇. | i̇ 3̇ | 2̇ i̇ | 5 6. i̇ | i̇ - ‖
曲 艺 大 会 演，(啊) 首 次 到 北 京。

小热昏演唱长篇故事，多采用七字〔三跳赋〕。如：

选自《淞沪抗战“八·一三”》
（安忠文演唱　朱良楷记谱）

【三跳赋】

4/4 5̇ 3̇ 3̇ 2̇ i̇ 2̇ 6 | 6 i̇ i̇ i̇ i̇ 5 6 |
手 敲 三 块 毛 竹 片，规 规 矩 矩 唱 一 番，

3̇ 5̇ 5̇ 3̇ 2̇ 2̇ 6 i̇ 6 5 | i̇ 6 5 6 2̇ 3̇ | 2̇ i̇ 6 5 6 - |
别 样 东 西 我 勿 谈，要 唱 淞 沪 抗 战 “八 · 一 三”。

（数板）“八·一三”，哪能（怎么）会得打起来。怪只怪，反动政府太腐败。（中略）

（落调）
2/4 3 3 ³2 | 3 3 2 | 1. 3 | ¹2 1 0 | 5̣ 1 | 1 0 ‖
这 就 叫 侵 略 者 自 食 其 果 该 完 蛋！

〔东乡调〕：多用于小热昏说唱长篇书目时。它的唱词基本句式为七字句，上下句结构。唱腔亦为上下句结构，上句通常落在“i̇”音上，下句在“6”或“3”音上。间奏用三巧板击打节奏。东乡调中“3”音“7”音用得比其他曲调多，因而具有悲哀伤感的色彩。例如：

选自《家庭恶产·陆贵林》
（安忠文演唱　朱良楷记谱）

【东乡调】

2/4 (各的 各) | 3/4 6 3 232326 1 1 | 2/4 (各的 各的 | 各的 各) 2 | 1 3 2 2 |
陆贵 林(啊 嘞 在) 眠床 里头

3/4 2 1 6 5 1 | 2/4 (各的 各) | 3 5 | 3/4 7 7 - | 2/4 6 6 | 3 - |
生 毛 病， 头 昏 眼花 身 发 阴。

3/4 (各的的 各的 各) 2 | 2/4 1 3 2 2 | 3/4 2 16 5 (的 各的) | 6 1 5 6 | (各的 各的 的) |
他 热起来(末) 好比 炉中 火，

2/4 X X X | 1 3. 5 | 3/4 2 2. 165 6 (的的 | 各的 各的 的) 2 | 1 3 2 1 6 5 |
冷起 来 犹 似(交) 怀抱 冰。 他 浑身 无力

2/4 6 1 5 | 6 6 (的 | 各的 的) | 7 7 | 3 5 3 (各的) |
头 发 晕，(啊) 口 干 舌燥

6 1 5 | 6 6. | (各的 各) | 2 2 2. 1 | 1 2 3 2 1 | 5 - |
痛 伤 心。(啊) 看起 来(末) 阎王 注 定 我

2 2165 | 1 (0 的的 | 各的 各) | 7 7 7 3 7 | 6 6 3 | (下略)
三 更 死， 决不会 留我 到五 更。

小热昏的伴奏乐器多用一面小锣，也有用三块小巧的竹片、木板（即三跳板）击节伴奏的。前奏可长可短，均由艺人自定。一般在小段落处（往往也是一个“包袱”处），击数小节；其他句间过门打得少；重要的唱词或特殊效果处击一下，以示强调。有时以锣声模仿某些音响，如连续轻击表示风声，重重地闷击小锣以示跌跤。尾声一般不打乐器，因在传统的街头表演中，艺人在每唱完一段的间歇，要接着向听众卖梨膏糖。

小热昏的小锣和三跳板的伴奏，多用于闹场。基本锣点为：‖: 的的 台 | 的的 台 | 的台 的台 | 的的 台 :‖

从二十世纪八十年代起，杭州小热昏的基本唱腔渐以〔锣先锋〕为主，并在各方面均有所发展。首先是增加了唱的篇幅，以唱为主，说唱结合，极具趣味性。二是在一些演出中，增加了二胡、琵琶、扬琴、竹笛、大胡等伴奏乐器。三是在唱腔中加进了“数板”和“散板”，增强了唱腔的表现力。

小热昏除上述基本调外，还经常用民间小调和戏曲唱腔作辅助调。常用的有〔醒世曲〕、〔夜夜游〕、〔手扶栏杆〕、〔金陵塔〕等。至于戏曲唱腔，多取自京剧、越剧、绍剧等。

小热昏在浙江流传过程中，形成了兰溪、义乌、金华等分支。兰溪小热昏是抗战时期由杜宝林的学生何一峰带到兰溪，并在兰溪发展起来的。基本腔有〔小锣书〕、〔打竹板调〕。〔小锣书〕唱腔结构与〔锣先锋〕基本相似，只是段落结束音落在“1”音上。〔打竹板调〕则是用竹板为伴奏乐器。在义乌，小热昏也叫“小锣书”，在唱腔上吸收了当地流行的民歌与道情音乐，唱腔为上下句体，亦有一上二下的“凤点头”句式。上句唱腔落“5”或“1”等音，下句落“1”或“5”等音。义乌小锣书还有一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的唱腔。唱腔为四句体，第一、二句腔落“5”音，第三句腔落“3”或“5”音，第四句腔落“5”音，唱段结束时落“1”音。伴奏用小锣和三巧板。名艺人贾好笑的唱调，风味独特，颇受义乌、东阳、金华等地听众欢迎。他演唱的〔小锣书调〕如：

1 = ♭E　　　　选自《增产节约》
♩=84　　　　（贾好笑演唱　吴松声　董韵记谱）

$\frac{1}{4}$ (笃 笃 | 台 | 台 | 台 | 笃 台 | 乙 台 | 台 | 台 | 台 | 0) |

【小锣书】

$\frac{2}{4}$ 3 3 5 6 56 | 3 3 5 | $\frac{1}{4}$ (笃台 | 乙台 | 台) | $\frac{2}{4}$ 6. 5 3 i i | 6 53 5 |

阿依（末）叫做　赵小菊，　嫁个老公（末）陆阿大。

$\frac{1}{4}$ (笃台 | 乙台 | 台) | $\frac{2}{4}$ i i 6 i i | 6 i 65 3 | i 6 6 5 6 | 6 53 5 |

自从落实（末）责任制，　村里村外（末）换面貌。

1/4 (乙台 | 乙台 | 台) | 2/4 i i 665 | 23 5 | 36 35 | 23 5 |
地种 豆荚(末)田种 谷，还要 挖藕 做红 曲。

1/4 (笃台 | 乙台 | 台 | 台 | 台) | 2/4 i 3 3 5 56 | 3 i 3 6 | 2. 3 5 |
上年(末)收成 六千 六百 六 十 六，

665 i6 | 63 5 | 532 61 | 65 26 | 1 - | (下略)
定下(末)砖头 买树 木，拉了(末)石头 平基 想起 屋。

苏州弹词音乐 苏州弹词自明末清初传入浙江，盛行于杭嘉湖一带，为浙江曲艺的大曲种之一，其间，弹词音乐在浙江也得到相应的发展。

浙江的南词〔平湖调〕本为苏州弹词的源头之一。早期苏州弹词陈遇乾创造的“陈调”，其唱腔的散起上句即与〔平湖调〕同句相类，其他各处如断句、落音均大体相同；四明南词艺人亦称唱〔平湖调〕时可全用“陈调”的过门。其后的苏州弹词的“俞调”与〔平湖调〕相去渐远，但在句式的落音上仍能明显地看出相关的痕迹。而杭州滩簧中的〔南词俞调〕，则与苏州弹词的“俞调”、“马调”、“蒋调”均有某些相似之处。“凤凰三点头”结构与落调结束在“2”音上，也是苏州弹词与浙江南词的共同点。

在浙江，对苏州弹词音乐有较大贡献的是浙江省曲艺团演员徐天翔，他创造了“翔调”。“翔调”是他在“夏(荷生)调”基础上，广泛吸收弹词其他唱腔，以及京剧等戏曲音乐的某些音调、唱法创造的新流派。“翔调”形成于二十世纪五十年代中期，是徐天翔在演唱现代曲目的过程中推陈出新的成果。六十年代初，他的现代苏州弹词中篇《东海女英雄》之《乘风破浪》唱段是其代表作。二十世纪六十年代中期，他在现代长篇《血碑记》的《夜奔》唱段中，又在“马调”唱法基础上创造了连唱叠句的快“翔调”，使他的流派唱法得到进一步完善。

“翔调”的基本特征是在唱腔速度的处理上，音调昂扬奔放、富于激情和朝气。在唱腔速度的处理上，“翔调”以中速与稍快速为他演唱的基本速度；节奏的把握以快慢的变化形成对比；唱腔旋律因“变宫”、“变徵”音的灵活运用，而造成自然离调的丰富多彩；唱法上还具有力度频繁变化，控制音与喷口音交替，突慢处拖腔的力度控制和顿音的使用，鲜明的强弱对比等特点，使其以全新的风格凸显在江、浙、沪苏州弹词的众多流派曲调之中。例如：

1 = C

选自《乘风破浪》
（徐天翔演唱　贺仁忠记谱）

【中板】

2/4 (0 7 6 5 | 3 7 6535 | 1. 5 6 i | 2 5 i 1 | i 2 i ii | 2 5 i 1 | i 2 i) |

5 5. | 4 - | 3/4 3 53 2 1 1 (5 | 2/4 3 23 6535 | 1. 5 i 1 | i 2 i) |
碧海　　　　蓝　天

5 - | 3 1 | 3 - | 5 2 1 | 1. (7 6 5 | 3/4 3 67 6535 1) |
浪　　　滚　　　　滚，

2/4 5 3. 5 | 3. 2 2 | 1. (6 5 6) | 5 7 | 3/4 7 7 2 | 2/4 6 2 7 2 |
海　面　　　　　　渔　船　　　一群

0 6 5 (6 | 5) 5 | (3 5 1 5 | 2 5 3) | 3 5 2 | 2 (1) |
群。　　　　　　　　齐　向

3 3 6 | 1 1 | X (1) | 2 0 | 2 5 3 | 2 3 7 6 |
北洋　来　进　发，　乘　风　　破

5. (6 5 6) | 5 3. 2 | 7 2 6 | 5. (6 5) | 5 (3 5 | 1. 5 2 5 |
浪　　　向　前　　　　　　进。

3 23 5. 6 | 3 7 6535 | 1 5 i 1 | i 2 i) | 3. 5 2 | 2 (1) |
船　上

3 5 | 2 7 6 | 5. (6 5 6) | 3 2. 1 | 1 0 | 1 3 6 |
渔　　歌　　　　唱　不　绝　　唱　得

撤慢　　　　　　　　　　　回原速

5.(6 5 6) | 1 - | 1 0 | 2 2 | 3 5 | 5 3. 2 |

那　　　　　海　　鸥　　展　翅　　　舞　桅

7 2 6 | 5.(6 5) | 5 (3 5 | 1 2 5 | 3 23 5. 6 | 3 7 6535 |

顶。

(0. 2 | 3. 2 3. 2 |

1. 2 1 1 | 1 2 1) | 5 3 2 | 3 - | 3 - | 3. 2 3. 2 |

海 连　天，

3 3 0 2 | 3 2 3) | 5 3 2 | 1 0 1 | 1 2 3 | (3 3 0 2 |

（哎）天　连　　海，

3. 2 3. 2 | 3 2 3) | 3 - | 1 0 | 5 - | 4 3 |

天　　连　　海，

2 (0 3 | 2 2 0 3 | 2 1 2 3 | 2 0 3 | 2 1 2 3 | 1/4 2) |

2/4 1 - | 1 - | (1. 2 1. 2 | 1. 2 1. 2 | 1. 22 | 1 1 1 2 |

千　篷

1. 22 | 1 1 1 2) | 1 1 | 3 3 1 | 2 - | 2 - |

万　桅　急 行

2 - | 2 - | 1 - | 2 - | 1 6 5.(6 |: 5 6 5 6 :| 1/4 5) |

2/4 5 (3 5 | 1. 5 2 5 | 3 23 5. 6 | 3 7 6535 | 1. 5 1 1 | 1 2 1) |

军。

1 - | 1 0 | 3/4 1 3 6 5 | 2/4 6 5 5 3 | (5· 6 5· 6) | 1 1 |

海 阔 哪 有 英 雄 胸 襟

1/4 X | 2/4 1 - | 1 0 | 2 2 | 3 5 0 | 5 2 | 7 2 6 |

阔， 浪 高 渔 船 踏 破 浪 千

撤慢 原速

5·(6 5) | 5·(6 3 5 | 1· 5 2 5 | 3 23 5· 6 | 3 7 6535 | 1· 2 1 1 |

层。

1 2 1) | 1 1· | 1· 2 6 5 | 3/4 3 5·(6 5 6) | 2/4 7 7 6 5 | 3 0 1 |

白 天 过 去 夜 幕 临， 见

1 3 5 | 5 0 | 5 0 | 2 2 | 7 2 6 5 | 5 7 6 | 3/4 5 2 7 2 6 |

海 面 上 桅 灯 万 盏 好 似 银 河

2/4 5·(6 5) | 1/4 5 | 2/4 (3 5 1· 5 | 2 5 3) | 3/4 1 1 - | 2/4 3 7 6 5 |

星。 送 走

3 5 0 6 | 7 2 6 5 | 5·(6 5 6) | 1 - | 1 0 | 3/4 2 2 3 5 |

月 亮 入 海 底， 融 融 旭 日

2/4 5 2 | 7 2 6 | 5·(6 5) | 5 (3 5 | 1 5 2 5 | 3 7777 |

已 东 升。

2· 6 7777 | 2· 6 7777 | 2 3 5· 6 | 3 7 6535 | 1· 2 1 1 | 1 2 1) | （下略）

在浙江省现代苏州弹词曲目的创作中，音乐上尚有一批较好的作品。如浙江曲艺团演出的开篇《一粒米》，运用了男女对唱、男女声集体伴唱的形式。其唱腔以“薛小飞调”为男声的基调，并糅进了“夏调”、“严（雪亭）调”、〔小阳调〕的唱腔；女声则以快“俞调”为基调，加进了一些歌曲的旋律；注重了说唱性，保持了口语化诙谐的特点，与唱腔的流畅统一，使

开篇《一粒米》既有浓郁的弹词风味，又具有强烈的时代感。此曲从二十世纪七十年代一直唱到八十年代，受到国内外观众的好评。例如：

1 = C

选自《一粒米》
（蒋希均、朱良欣等谱曲）

琵琶

三弦

（女领）一粒米 啥 希

奇 （女齐）一粒 米

那亨 算 啥 个 大事 体。 （男领）〔白：呃！〕

大 不可 小 算 从 古 说，

一粒米(格)当中有大道理。

侬勿要看轻一粒米，(男齐)何妨

拿把算盘(效果)来算仔细。

(男领)有一位老贫农，想出

一个宣传勤俭建国的好主意，俚拿出

一两米(男齐)叫小孙子一粒一粒搭我数仔

细(女齐)哦，一粒一粒

)0(　|3/4 3.6 1 1.6 |2/4 X X 0 |1 1 5 |2 7 6 5 |3 5|

(白)阿有几粒呢？(男领)总　共 是(末)　一 千　八 百　三 十 七 粒　半，

原速

(0 5 3 23 |3/4 5 1 3 5 1 |2/4 3 5 1) |3 3 2 32 |1. 6 |3 5 5 |

(男齐)一 数　数 出 仔

(0 5 3 23 |3/4 5.6 1 i 1 |2/4 i 2 1) |0 0 |0 0 |0 0 |

1 2 3 |3/4 6 76 5 (5) |1/4 5 |2/4 (3 5 1 3 |2 4 3) |(下略)

大　问　题。

0 0 |3/4 0 0 0 |1/4 0 |2/4 (3 1 |2 3) |

平湖钹子书音乐　平湖钹子书音乐是在平湖田歌基础上，吸收兄弟曲种音乐发展起来的。

平湖钹子书的基本唱腔为〔西乡调〕。其中又分〔慢调〕、〔急调〕、〔连环调〕等。

〔西乡调〕：因其演唱速度快又称〔快板〕，又因常用它演唱完整的开篇而称〔长调〕。唱腔四句体，是一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）与有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）的混合节拍；也有少数唱段全部是有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）的。四句唱腔的落音有"1、1、3、1"，"6、5、5、1"，"1、3、5、1"等多种。其主要特点是，前三句唱腔的落音随唱词的字声而多变，第四句一定落在"1"音上。但是，每个唱段的开头四句唱腔，多呈单乐句状：每句唱腔的落音都是"1"，而且基本上都落为"5 3 2 1"。单曲反复是其结构唱段的基本方法。在反复的过程中，除第四句腔落音不变外，其它三句腔的落音始终处于变化状态。如平湖钹子书曲目《八仙庆寿》，是由〔基本调〕反复十次构成的，除首段外，其余各段唱腔在旋律的进行、拖句的长短、节拍的变化、速度的快慢等处理上都不相同。句间伴奏的过门长短也不一样，唯一相同的是每一段落间均有较长的击乐过门。例如：

1 = C

选自《八仙庆寿》
（陈金波演唱　马红军记谱）

【西乡调】

2/4 (扎 0 扎 0 |扎 采 采 |扎 采 采 采 采 |0 采 0 采 |采 扎 0 |0) i 2 |

八 仙

2 i i 5 |32 1 0 i |i 653 i i |6 i6 5 32 |1 - |(采 采 0 采 |

过 海　浪 滔 滔，王 母　云 中 把 手 招。

♩=140

0 采 采 | 扎 0) i i 2 | 2 i i653 | 5 3.2 1 0 | 1/4 5 6. | 6 | i 653 |

请问 诸仙 何处 去? 快来

原速

6 | 6 i | 5 6 | 6 532 | 2/4 6 6532 | 1 (扎 0 | 扎 采 采 | 采 采 采 |

瑶 池 赴 蟠 桃。

♩=140

采 采 采 采 | 0 采 0 采 | 采 0 扎 0) | 1/4 3 | 3 | i | i | i | i |

汉 钟 离 先 师 性

原速

i | 6 | i i | i i | 6 | 5 | 3 | 2 1 | 5 0 | 2/4 (0 采 0 采 | 采 0) 3 3 |

儿 骄,识透 人 情 世 尊 袅。 终南

2 i | 3. 0 3 2. | 2 6 i | 2.165 5 | 5 (扎 采 | 扎 采 扎 采 |

山 修 炼 成 正 果,

采) 3. 5 | i i 6 6i | 5 6532 | 1 - | (扎 采 采 | 采 采 采 |

位 列 仙 班 道 行 高。

采 采 采 采 采 | 0 采 0 采 | 采 扎 0) | i i 6 4 | (中略) | 6 i 2 653 |

张 果 老(呀) 铁 拐 李

i i 6 553 | 3 3 2 1 0 | 3/4 i 2 2 i i. 6 | 2/4 2321 3 0 | (0 采 0 采 |

仙师 脚又 跷, 黑面(来) 浓 须 法 力 高。

0 采 采) | 3. 5 5 3 | i 5 i | i 6 6 | 5 3 6. i | 5 - |

从 小 看 破 修行 好,

♩=140

5 0 (0 采 | 扎 采 采 0) | 1/4 2̇ | 2̇ | i | 2̇ i6 | 5 | 653 | 3 |

肩 背 葫 芦

3 | 3 | 3 | 3 | 3 i | 6 | 6 | 65 3 | 3 2 | 1 | 1 |

荡 荡 飘。

原速 ♩=140

1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 2/4 (0 采 0 采 | 3/4 0 采 采 0 扎 0) | 1/4 i | 2̇ | i |

八 仙（呀）

i | 6 | 3 | 2 | 1 | 0 | 0 | 0 | 3 | 3 6 | 5 |

同 赴 蟠 桃 会， 王 母

原速

2/4 i i | 6 i 5 | 653 1 | 1 - | (0 采 0 采 | 采 0 扎 0) | （下略）

娘 娘 乐 陶 陶。

---

* 扎：钹用大拇指扣住，称“闷击”。
* 采：钹放开敲击之声。

〔慢调〕：唱腔有上下句体与单句体两种，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。上下句体的唱腔，上句落“5”音，下句落“1”音。单句体的唱腔落“1”音，且都以“5 3 2 1”为基本落腔。此种唱腔常用于唱段的开头四句。上下句体的如：

1 = G

选自《杨家将》
（陈金波演唱　剑　林记谱）

♩=76

2/4 (扎 0 扎 0 | 扎 采采 采 | 扎 采采 采 | 0 扎 0 扎 | 采 扎扎) |

【慢调】

3235 2321 | i.235 2ii5 | 6ii6 5. 6 | (扎采采 采采 | 扎采采 采采 |

唱 一 唱 大 宋 杨 家 将，（呀）

0 扎 0 扎 | 采 扎扎) | i 2 i 6 5 5 | 6 i i 6 5 6 | 3 2 1 |

个 个是 英雄 个个英雄 斗志 昂。

(扎 采采 采 采 | 扎 采采 采 采 | 扎 采 扎 采 | 采 0) |

单句体的如：

1 = G

选自《拖拉机》
（陈金波演唱 戎永鑫记谱）

【慢调】

2/4 ‖: (扎采 扎采 | 扎采采 采采) :‖ 2· i i i 6 | 5321 1 | (扎采采 采采) |

我 的 名字叫 拖 拉 机，

i i6 5 6532 | 5·321 1 1 | (扎采采采 采采) | 6 63 5 56 | 5·321 1 |

娘家 出身在 工 厂 里，(呀) 工人 把我 来 制 造，

(扎采采采 采采) | i i 7 6 i | 56532 3· 6 | 5 3 2 1 | (扎采采采 扎采采采 | 采 0) | （下略）

农民们见我 心 欢 喜。(呀)

〔急调〕：亦称〔急急风〕。唱腔为上下句体，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）。上句落“5”音，下句落“1”音。多用于紧张、慌忙等情绪。例如：

1 = C

选自《八窍珠》
（陈金波演唱 戎永鑫记谱）

【急调】 ♩= 96

1/4 5 | 3 | 3 | 3 | 2 | 2 | 2 | i | 3 | 3 | 2 | 2 i |

（啊 呀 呀）今 朝 跌 落 在 机 关 里，

6 | 5 | 5 | i | 5 | i | i | 6 | i | 5 3 | 3 2 | 1 | 1 |

如 此 看 来 性 命 有 危 险！

3 | 3 | 2 | i | 3 5 | 2 | i | 6 | i 6 | 5 | 5 |

娘 子 你 在 家 可 知 道，

i | i 5 | i | i 2 | 6 | i | 5 | 3 2 | 1 | i | (下略)

夫 妻要 相 会 五 更 天!

〔连环调〕：又称〔连环句〕。唱词每句入韵。唱腔为单句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。每句唱腔的最后一小节均为"X321 1"。演唱时速度较快。例如：

选自《杨家将》
（陈金波演唱 马红军记谱）

1 = C

【连环调】 ♩=108

$\frac{2}{4}$ 2 i i i6 | 5321 1 | i 6i 5 6532 | 6321 1 | 6 5 3 5 |

五更 三点 起晓 星，文武 百官 上朝 廷。文官 是（末）

6 63 5 56 | 5321 1 0 | i 2 i i 65 | i 6i 565 3 2 | 3321 1 0 | (下略)

轿来 轿去 去动 身， 武将 是（呀） 马来 马 去到 午朝 门。

平湖钹子书的伴奏乐器为一面钹子（艺人称其为"括子"或"单清"），用一根小竹棍敲击。演唱时，演员右手握竹棒，左手握钹。钹子的演奏，主要用来击打前奏、过门及尾声。

海盐文书音乐 海盐文书的音乐以当地民歌小调为基础，吸收当地流行的摊簧、花鼓戏音乐发展形成。

海盐文书用当地方言演唱。唱词以七言上下句为基本句式结构，但灵活多变。其中，有四句七言后接帮腔的结构；也有"起调"与"落调"间插入其他句式唱词的段落，艺人们谓之"夹沙"。如唱段的"起调"和"落调"均为四、三句逗的七言上下句，而中间插入的唱词是连续的三、四句逗七言上下句，被称为"抢三字，单夹沙"；若插入的唱词上句为三、三句逗六字句，下句为四、三句逗七字句，则谓之"双夹沙"。由"起调"——"夹沙"——"落调"，形成"起——平——落"结构。此外，唱词中还会出现二、二、二句逗的六字句和二、二、二、二句逗的八字句等特殊变格。还有一种煞尾式：尾联的上句用多言的叠字句，然后接下句，再接帮腔衬词。在一个唱段中，常是连唱若干句后接一帮腔。一个唱段，多一韵到底；少数"汤书"（即开篇）中也有隔段换韵的，艺人们称之为"掉倒韵"。

海盐文书的基本曲调，为〔郎圆调〕和〔浪柳圆〕。

〔郎圆调〕：有四句一帮腔、十句一帮腔和无帮腔三种唱法。

四句接一帮腔的〔郎圆调〕唱腔，其主唱的曲调为单句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），四句唱腔的落音全是"6"音，并且每句的最后两拍均以下行的"2 1 6"为基本腔。帮腔是四句体，也是一板一眼，四句的落音依次为"2、2、6、6"。唱段结构为四句基本相同曲调

的反复演唱。曲目《上汤》即由十段构成。例如：

1 = G

选自《上汤》
（胡边芳演唱　朱关良记谱）

【郎圆调】

2/4 2 2 2325 | 3. 2 1 | 1 53 2321 | 6 0 | 5 3 2 35 |
（领）厨官　忙忙　配仙　汤，　金盘托出

3 2 2 32 | 1 1. 6 | 6 0 | 3 5 5 53 | 5 32 1 6 |
华（呀）　堂（嗳）　上。　凡人不敢　先尝　味，

5 32 1 2 3 | 2 35 | 3/4 2 21 6 6 | 2/4 6 5 3 5 | 6 6 1 5 |
素仙　递上　敬　佛　（嗳）王。　（帮）柳圆郎　圆来柳圆

6 3 2 | 1 2 | 1 2 3 | 2 3 2 1 | 6 1 6 2 |
郎柳　圆　郎，郎郎柳　圆　柳圆　郎　来

2 1 2 | 1 6 6 1 | 6 5 6 5 | 6 0 6 | 1. 2 6 5 |
柳　郎，柳圆圆郎　柳郎柳郎　圆　郎，圆　柳

3 5 6 | 6 5 1 | 6 5 3 5 | 6 - | （下略）
圆柳郎　柳圆郎　柳　郎柳　圆。

十句一帮腔的〔郎圆调〕，唱腔为上下句体，上句常落“6、1、2”等音，下句均落“6”音。第九句必是一个叠字句，如“只听得年锣年鼓呼嘭次咚次咚呼嘭刮拉搭声不绝”，又如“只听得算命先生叮叮咚咚咚咚叮叮声不绝”等等。唱完第十句后方是帮腔。例如：

1 = G

选自《农家乐》
（胡连芳演唱　朱关良记谱）

【郎圆调】

2/4 2 2 5 | 3 2 1 | 1 3 2 1 1 | 6 - | 5 5 2 5 |
（领唱）正月　初　一　是岁　朝，　家家户户

3. 2 | 1 6 5 | 6 - | 1 5 3 3 2 | 1/4 6 1. | 2/4 5 5 6 5 |
闹 元 宵。 年初 三客人 到， 手里拿个

1 5 6 | 0 2 6 | 2 3 1 2 | 6 2 1 2 | 3/4 1 5 6 - |
草纸包， 也有 拿雪片糕， 也有人家 拿年糕。

2/4 5 3 2 | 1 2 2 | 2 6 1 6 | 3/4 5 1 6 - | 2/4 1 5 6 6 |
新客人 头棣到， 进屋鞠躬 就脱帽， 吃年酒(呀)

2 6 6 | 6. 1 6 1 | 3/4 1 5 6 - | 2 2 2 1 2 1 2 | 2/4 1 2 1 2 |
伴工到， 男一淘来 女一淘。 只听得年锣年鼓 呼嘭次咚

3 2 1 2 | 3/4 2 2 2 5 3 2 2 | 2/4 1 6 6 | 5 3 2 1 | 5 3 2 1 |
次咚呼嘭 刮拉搭声不 绝， 敲过一套 换一

6 - | 6 6 3 5 | 3/4 6 6 6 5 6 | 2/4 1 1 6 | 3 3 2 1 |
套。 (帮)里圆郎 圆来里圆郎 里圆里 打斋

1 2 6 0 | 5 3 2 3 | 2 2 2 | 1 2 1 5 | 6 0 |
灶， 斋佛洗灶 用(呀) 年(哎) 糕。

3 5 2 3 5 | 5 6. 1 6 | 6 1 6 6 1 | 6 0 | 5 3 2 1 |
后生家(末哟) 一淘， 聚厅 摆酒 搓七 巧。* 当家人就

1 2 1 1 6 | 1 1 1 6 | 6 0 | 3 5 3 | 3 1 2 |
主意好，鹅鸭 鸡猪照管 到。 老太太 走寺庙，

3 1 1 2 | 1 5 6 | 0 2 2 | 3 6· 1 1 | 6· 1 1 6 |
阿弥陀佛 启口笑， 后生 家挽 牢牢，娘 在 屋里

3/4 1 5 6 0 | 2/4 2 2 2 3 2 | 3 2 1 2 | 1 2 1 2 |
蹲几 朝。 只听得 算命 先生 叮叮 咚咚 咚咚

3 2 5 3 | 1 1 1 | 3 3 3 2 1 | 6 5 2 | 6 – | （下略）
叮叮 声不 绝，(呀) 卜家 埭 参谋 甩大（呀） 灶。

* 搓七巧：搓麻将。

无帮腔的〔郎圆调〕，因主要用于应邀在婚礼上演出的“婚礼书”，故用两支唢呐伴奏，以增添喜庆的气氛。唱词上句为三、三句，下句为七字句。唱腔为四句体，一板一眼（2/4拍）。四句唱腔的落音依次为“6、2、6、6”。唱腔有前奏、尾奏。唱词为唱十二月婚姻故事，每月唱四句。唱腔为四句一反复的十二段。例如：

选自《婚礼书·迎花烛》
（汤德法演唱 金 浩记谱）

1 = ♭B

（唢呐伴奏） ♩=90

2/4 (1 7 6 5 | 6 6 5 | 3 5 6 5 | 4 5 6 56 | 1 7 6 1 | 5 6 1 6 |

1 2 3 43 | 2 1 1 7 | 6 1 2 | 2 3 1 3 | 2 6 5 | 4 3 2 3 |

【郎圆调】

5 6· | 6 –) | 2· 3 1 5 | 6· 5 | 6 2 1 61 | 6· 5 |
正 月 里 （呀）护生 朝，

1· 2 | 3 2 3 5 | 1 1 6 1 | 2· 1 | 3 3 2 1 | 6 – |
家 家户 户 闹元 宵， 吕蒙（啊） 正

6 1 2 5 | 6 - | 5 6 1 7 | 6 5 3 5 | 6 2 1 7 | 6 - |
入破　窑，刘府　小姐来　陪同　淘。

(3 5 6 5 | 4 5 6 6 | 1 7 6 1 | 1 6 1 2 | 3 3 2 | 1 7 6 1 |

渐慢
2 2 3 | 1 3 2 7 | 6 4 5 | 3 2 3 5 | 6 -) | (下略)

"婚礼书"还有用丝竹乐器伴奏的〔郎圆调〕，如《婚礼程序歌》中的"催妆"。唱腔为四句体，节拍为散板。四句唱腔的落音分别是"6、2、3、6"。唱段前有丝竹乐器演奏的前奏，后有尾奏，均为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。无帮腔。例如：

选自《婚礼程序歌·催妆》
（姚桂重　汤伦法演唱　朱关良　金浩记谱）

1 = G
♩= 94

$\frac{2}{4}$ (6 1 2 | 7 6 1 | 1 - | 2 3 | 6 5 | 1 2 3 | 3 - |

i 7 6 3 | 5 6 5 | 5 - | 6 2 | 1 2. 1 6 0 | 1 - |

【郎圆调】
‖: サ 6 6. 2 2 1 2 6 - ┆ 3 5 3 5. 5 3 2 - ┆
一　封　书信　报绣　房，　传言　玉女　巧梳　妆。
一　支　花插　蛮停　当，　烛影　摇红　走舍　堂。

2 2 5 3 3 2 3 3 ┆ 2 2 1 2 2 1 6 - | $\frac{2}{4}$ (6 1 2 | 7 6 1 |
轻轻　稳稳　已立步，　新人　嘱咐　出华　堂。
嘀嘀　金杯　双劝酒，　声声　慢唱　贺新　郎。

1 - | 2 3 | 6 5 | 1 2 3 | 3 - | i 7 6 3 |

5 6 5 | 5 - | 6 2 | 1 2 1 6 0 | 1 - :‖ (下略)

〔浪柳圆〕，主要用于当地习俗"结婚赕佛"的仪式演出中。在此仪式上，主持婚礼的歌手演唱的仪式歌、婚礼歌及现编现唱的歌，大多用〔浪柳圆〕曲调。其唱腔的结构是：四句或若干句领唱，加上长长的帮腔，构成一段。又因帮腔及其衬词的不同而分为三种：第一种是以"柳圆云浪柳圆浪，柳圆"为主的；第二种是以"浪浪依个柳，柳柳依个浪"为主，再以"撒啦啦啦啦啦扑腾腾"结束的；第三种是以"柳圆依浪撒金钱"与"柳圆依浪圆"为主的。

用第一种帮腔的〔浪柳圆〕，唱腔为四句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。四句唱腔的落音依次为"6̣、6̣、3、6̣"，四句帮腔的落音依次为"2、6̣、6̣、6̣"。例如：

选自《茶叶汤》

1 = G（王关福　冯茂章演唱　周珠法　赵锦洪　希　稼记谱）

【浪柳圆】

2/4 2 2 3 | 2 1 | 3 53 2 1 | 6̣ - | 5 5 6 3 6̣. | 6̣ 35 3 2 | 1 6̣ 5̣ |

(领唱)茶叶（末）生　来　绿沉　　沉，　出起在　余杭　山（啊）　头（啊）

6̣ - | 5 3 5 6 | 2 1 | 2 3 | 5 5 3 5 6 | 6 3 1 |

顶。　我　打　浒　墅　关　上　过，（啊）人　人　吃　得　添　（啊）清

♩=108

2 6̣ | 6̣ - | 1 6̣ 6̣ 6̣ | 6̣ 5̣ 6̣ | 1 6̣ | 2 1 2 |

（啊）新。（帮唱）柳　圆　云　浪　柳　圆　浪　柳　圆，浪　浪　浪，

3 2 | 2 1 1 6̣ | 6̣ 2 2 2 1 | 2 2 1 | 6̣ 1 6̣ 1 | 6̣ 5̣ 6̣ |

柳　圆　柳　圆　依　浪　云　浪　柳　圆　浪　柳　圆，柳　圆　依　浪　圆

5̣ 1 | 6̣ 5̣ 3̣ 5̣ | 6̣ 1 | 6̣ - | 1 6̣ 1 6̣ 5̣ | 6̣ - | 6̣ 0 |（下略）

浪　圆　柳　圆　圆　子　浪，柳　圆　柳　圆　依　浪　圆。

用第二种帮腔的〔浪柳圆〕，唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。上句落"2"音，下句落"6̣"音。帮腔是四句，四句的落音依次为"6̣、3、2、6̣"。例如：

选自《夫妻歌》

1 = G（冯茂章演唱　周珠法　赵锦洪　希　稼记谱）

【浪柳圆】♩=96 欢快

2/4 3 3 | 5. 3 3 2 | 3 5 | 3. 2 1 6̣ | 5 5 3 | 2. 2 6̣ |

(领唱)撒　帐　东　来　撒　帐　东，

5 3 2 6 | 6 1 2 | 2 7 6 | 5 53 5 | 6 - | 6 6 5 3 |
夫 妻 双 双 喜 相 逢。 夫 妻（啊）

6 6 5 3. | 3 3 5 | 3 2 1 6 | 5 5 3 | 3/4 2 3 2. 27 |
二 人 要 成（啊）婚 配，

2/4 2 2 7 6 | 5 3 2 | 7 72 6 7 | 5 5 3 | 6 - |
坐 下 一 位 官 官 读 书 公。

3. 1 6 5 | 6 5 3 | 5 53 2 21 | 6 5 | 3. 6 5 |
（帮唱）浪 浪 依 个 柳 呀， 柳 柳 依 个 浪 浪 浪

3 2 3 | 3. 5 3 3 3 | 3 2 3 | 3 35 3 1 | 2 16 5 3 |
柳 柳， 柳 柳 依 个 浪 浪， 浪 浪 依 个 柳，

2 - | 2. 27 | 6666 66 | 62 76 | 5. 3 | 6 - |（下略）
撒 啦 啦 啦 啦 啦 扑 腾 腾。

用第三种帮腔的〔浪柳圆〕，唱词以六句为一段，六句的句式依次是三三、七、五、五、七、七。唱腔也以六句为段，六句唱腔的落音依次为“5、2、3、2、3、6”。帮腔也是六句，六句帮腔为“起—平—落”结构，起句和落句均落“6”音，中间的四句平句全落“2”音。例如：

选自《刘海撒金钱》

（冯茂章演唱 周珠法 赵锦洪 希 稼记谱）

1 = G

【浪柳圆】 ♩= 120 欢快、兴奋地

2/4 1 6 1 | 3 3 5 | 5 6 5 3 | 2 1 2 | 2. 3 2 5 |
（领唱）春 景 天 正 当 期， 百 般 红 紫 对 芳 菲。 蝴 蝶 园 中

3/4 3 3 5 3 1 2 | 2/4 5 3 5. 3 | 3 2 3 | 2 3 2 1 | 5 3 2 1 |
歇，百 鸟 树 上 啼。 夫 妻 和 合 姻 缘 好，两 位 少 年 正 相

6 - | 1 6 6 5 | 1 5 6 | 2. 1 6 | 2 1 2 |

宜。(帮唱)柳 依浪 洒金钱, 金 钱 钟 钟钟

3 2 | 3/4 5 5 5 6 5 5 | 2/4 6 3 2 2 | 1 61 2 | 3 23 2. 1 |

金 钱, 金钱钟山云浪 小园中,(啊) 中状 元 金钱 赐,

6 61 2 | 5. 3 2 | 1 2 5 3 | 1/4 2 | 2/4 2 12 6 5 | 6 - |(下略)

石头 化 金 钱,刘海撒金 钱, 柳圆 依浪 圆。

〔浪柳圆〕还有许多变体,如:领唱可以八句为段,唱词也可把七字句变为三三句或五字句等;帮腔可以压缩为仅唱两小节“六圆咿浪圆”。还有有板无眼($\frac{1}{4}$拍)的〔浪柳圆〕,唱词以四句为段,句式也可在七字句的基础上变化为三三句和五字句;唱腔为四句体,但在反复四遍后才接帮腔。四句唱腔的落音依次为“3、2、3、6”;四句帮腔的落音依次为“1、6、6、6”。

1 = G

选自《迎华光》

(吴金光演唱 钱建中记谱)

【浪柳圆】 ♩=96

1/4 6 5 | 5 | 3 5 | 3 | 3 5 | 3 2 | 3 1 | 2 | 5 5 5 | 2 5 |

(领唱)春日 时, 景色 宜, 万般 红紫 对芳 菲。 啁莺莺, 梅园

3 | 2 3 | 2 1 | 2 3 | 2 1 | 6 | 6 | 0 | 6 5 | 5 |

里, 五百 年前 结夫 (啊) 妻。 夏日 时,

2 5 | 3 | 3 5 | 3 3 | 3 1 | 2 0 3 | 5 3 | 2 5 | 3 | 3 3 |

菱荷 香, 满泛 金樽 在华 堂, 请 新人 入洞 房, 紫微

2 1 | 3 3 | 2 1 | 6 | 6 | 0 | 6 5 | 3 5 | 5 2 | 3 |

花对 紫微 (呀) 郎。 秋巧 一屋 正团 圆,

3 6 | 5 5 | 3 3 | 2 3 | 5 5 | 3. 2 | 3 | 6 3. | 2 1 | 1 3 |

郎正 青春 正少 年。做 媒人 是偶 然, 月老 牵线 结姻

2 1 | 6 | 6 | 5 6 | 5 | 2 5 | 3 | 5 3 | 3 3 | 2 3 |
(啊) 缘。 到冬 来， 腊梅 开， 松柏 苍苍 点翠

2 | 5 6 | 5 5 | 2 3 | 0 2 3 | 2 1 | 3 3 | 2 1 | 6 | 6 |
台。锦屏 花(啊) 正开， 一路 来到 凤凰 台。

0 | 6. 5 | 3 5 | 6 6 | 6 5 | 6 | 3. 2 | 1 | 2 | 1 2 | 3. 5 |
(帮唱)柳 浪 圆来 柳圆 浪 柳 圆，浪 浪浪 柳

2 3 | 2 1 | 1 2 | 3 2 | 2 1 2 | 2. 1 | 6 | 6 6 | 6 5 | 6 | 6 |
圆 柳浪 浪柳 圆柳 柳浪圆 柳 圆，柳圆 柳浪 圆 浪

2 | 6 5 | 3 5 | 6 | 2 | 6 | 1 6 | 1 5 | 6 | 6 | 6 | (下略)
圆 来 圆仔 浪， 柳 圆 柳圆 柳浪 圆。

此外，海盐文书的基本唱腔曲调，还有〔罗哩调〕，主要用于演唱正书，如《寿星书》、《神歌书》、《和官书》、《后土神歌》等长篇书目。唱腔有〔散板〕、〔中板〕、〔快板〕、〔急板〕之分。〔罗哩调〕的演唱方式是一领一帮。帮腔唱“罗来罗哩来”的衬词，大多由兼响器伴奏的艺人来担任。〔罗哩调〕的唱腔结构大致为“起平落”结构。起腔四句、八句均可，唱一句帮一句；平句也是四句、八句均可，为无帮腔的连续演唱；落调二句、四句均可，也是一句一帮，有时会转入〔急板〕结束。

〔罗哩调〕散板：唱词以七言上下句为主，兼用三三句、五字句。唱腔为上下句体，节拍为散板，有时唱段结束前转 $\frac{1}{4}$ 拍的〔急板〕，但结束的最后两句仍需转回散板结束。唱腔上句多落“1、2、3”等音，下句落“1”音，帮腔句均落“1”音。例如：

1 = G 选自《寿星》

【罗哩调】

(前略) | サ 1 6 5 65 3 5 353 | 5 35 3 2 1 - | 6 5 5 3 2 1 5 32 1 1 | 3 5 3 3 21
(领唱)三叩首 虔诚意， 四方 接神祇。 五福星灵(呀)笑微 微,(呀) 本命星君(呀)

1 1 3 1 1 ⁞ 3 5 2 5 3 3 2· ⁞ 5 3 1 2 3 1 - ⁞ 6 5 3 5 3 1 5 3 3 ⁞

鹤鹿 身体。 六司 南来(呀)星， 七政 共天(啊)地。 八洞 神仙(呀)送寿 礼,(呀)

1 2 3 2 1 6 1 1 ⁞ 3 5 3 5 3 5 3 3 - 2 3 2 1 - ⁞

来 到 祭 主（啊）门 底。 九 莲 灯 还 在 厅 堂 挂， （啊）

1 1 2 - 2 3 1 - ⁞ 1 1 6 5 1 3 2 5 3 3 3 2 3 2 1 | （下略）

（帮唱）（罗 哩 来 罗 哩 来） 十（呀）姐（哎）传 唱 桂 锦（哎） 旗。

〔罗哩调〕中板：节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），但结构比较特别：唱词的句式不但有三三字句、七字句和五字句，而且有偶言的四四句和二二二句逗的六字句；唱词的篇式，起句和“落调”都是一上一下两句，句后各有“依呀来呀”的帮腔；中间每句入韵，没有帮腔的叠句是奇数的七句，词格近似曲牌体。唱腔方面，起句的两句和落调的两句基本相同，都是唱腔落“2”音，帮腔落“1”音，没有上下句可分；而中间七句唱腔的落音依次为“5、1、2、1、6̣、2、1”，若无落“6̣”音的第五句，则呈上句落“5”或“2”音、下句落“1”音的规律。例如：

选自《和官》

（杨德法演唱 金 浩记谱）

1＝G

【罗哩调】 ♩＝84 中板

$\frac{2}{4}$ 2 3 5 2 3 2 1 | 6̣ 2 | 5 4 3 | 3 2 1 | 1 6̣ 1 2 0 |

娘 娘 在（啊） 山 好 痛 凶，

2 2 2 1 | 6̣ 5̣ 6̣ 1 1 | i 6 5 3 2 | 2 3 | 5 2 1 |

（依 呀 来 呀） 身 怀 六 甲 有 孩（啊）童。

1 1 | 1 6̣ 1 2 | 2 2 2 1 | 6̣ 5̣ 6̣ 1 | 5 i 6 6 5 |

（嗯 依 呀 来） 甲 午 底（呀）

3 5 6 3 5 5 5 | 3 2 1 | 6̣ 5̣ 6 1 2 | 5 5 3 2 |

二 月 中，初 八 日 子 通， 寅 卯 辰 光 不 通 风，

3 3 6 1 2 | 2 2 2 2 1 | 5 3 3 1 | 2 2 3 6 1 |
生下孩 儿 快乐 从 容。说是 前人 避难 在山

6 5 3. | 1 2 5 3 | 2 2 2 5 3 | 3 2 1 |
中，与世 无争乐无 穷。登顶 无需 仙 人

5 5. 6 1 3 | 2 3.5 3 | 3 3532 | 1 0 6 1 | 2 0 2 2 |
助， 陶 渊 明 羡 看 （嗯

1 6 5 6 | 1 5 | 6 5 3 5 2 | 0 3 3 5 | 2 1 1 |
依 呀 来）长（里 呀）河 过 桥 东。

1 1 6 1 | 2 2 2 | 2 1 6 5 6 | 1 0 |（下略）
（嗯）

〔罗哩调〕快板：起腔的唱词为七言上下句式；平句的唱词为七、三、五、五句式；落调唱词为"凤点头"句式。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。起腔上句落"2"音，下句落"1"音；平句的四句分别落"3、2、3、1"音；落调的"凤点头"三句分别落"2、3、1"音；帮腔句均落在"1"音上。其演唱速度为♩＝108。紧凑明快，富有激情。例如：

1＝G

选自《神歌·参灶》
（胡连法演唱　朱关良记谱）

【罗哩调】♩＝108 快板

$\frac{2}{4}$ 55 3 53 | 55 3 2 | 23 231 | 53 2 12 | 32 1 1.2 |
（领唱）忽听（那）金鸡 叫咯（啊）咯，（帮唱）（罗来罗哩来）（领唱）眼睛（末）已经 酸乎（啊）乎。

32 3 1 5 5 | 3 53 53 3 | 5 5 3 2 | 1 2 1 2 3 3 3 | 3 3 6 1 1 |
（帮唱）（罗 来罗哩来）（领唱）东翁 酹神 愿设席，多 荣华，朝神 多奉过 缘簿 笔钩落。

332123 | 2 232 | 231 5 3 12 |
三汤九酒厨房 出，（帮唱）（罗哩来 罗哩来）（领唱）要到 厨房

（领唱）| 3 2 1 | 0 1 2 2 5 3 |
参灶下 传言 告禀，
（帮唱）| 0 1232 | 1 0 0 |
罗来罗哩 来！

5 33 2 0 | 0 6 i 6 | 5 3 1 2 1 | 1 - | (下略)

相帮 叔 同我（呀）参灶去相 帮。

0 0 1 2 | 3 2 1 0 | 0 0 1 2 | 3 2 1 0 |

罗来 罗哩来！ 罗来 罗哩来！

〔罗哩调〕急板与〔罗哩调〕快板结构相似，其演唱速度开始为♩=108，进入$\frac{1}{4}$拍后速度加快一倍。

海盐文书的唱腔曲调还有〔落汤调〕、〔平调〕、〔急板调〕、〔慢板调〕、〔散板〕等。多数曲调有领有帮，帮腔均唱衬词。多数唱段是清唱，也有用丝竹伴奏的。唱段结构依照唱词结构也是由"起调"、"夹调"、"落调"构成，每个部分的长短则各有规定。

〔落汤调〕：即演唱"汤书"的曲调。演唱形式有无帮腔一人唱的，有一领一帮的。在一领一帮的形式里，还有领唱多句后再帮腔与每句唱腔后均有帮腔的两种；其唱腔结构均由"起调"、"夹沙"、"落调"构成。一般情况下，"起调"唱词为七言上下句式，可以是一对上下句，亦可是多对上下句，唱腔均为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。"夹沙"的句式、句数多变化不定，唱腔有一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）、有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）两种。"落调"一般为七言上下句式，上句有时为叠字句，有时亦可为多对上下句唱腔，多为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。

无帮腔的〔落汤调〕常见的唱法为："起调"唱词为七言上下句式；"夹沙"上句唱词为三、三句，下句为七字句；"落调"上句为多字的叠字句，下句为七字句。全曲一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。"起调"上下句唱腔均落"$\underset{\cdot}{6}$"音；"夹沙"上句落"2"音，下句落"$\underset{\cdot}{6}$"音；"落调"上句落"3"音，下句落"$\underset{\cdot}{6}$"音。如：

1 = C 选自《农民汤书》

【落汤调】♩=96

(前略) | $\frac{2}{4}$ i 6 5 3 | 5 3 2. 1 | $\frac{3}{4}$ 1 6 - | $\frac{2}{4}$ 6 5 3 5 | 5 65 3 2. |

四月 初四 开蚕 到， 家家 户户 看

1 6 5 | 6 - | 5 3. 5. 3 | 5 5 2 | 2 6 6 1 2 | 1 6 5 |

宝（哎） 宝。 各人 家 喜心苗，糊只蚕 笪 看 宝

6 - | 5 6 5 3 | 5 3 2 | 6 6 6 1 2 | $\frac{3}{4}$ 1 6 5 6 |

宝 头 二 眠（啊）困得 早，出火 大 眠 稳 牢 牢。

2/4 5 3 6. 3 | i 3 2 | 5 6 1 2 | 1 6 5 | 6 - |
困大眠（呀）风色好，东南风起撩撩叫。

3 3. 5 3 | 5 3 2 | 1 6 1 2 | 1 6 5 | 6 - |
吃贱叶，运气好，上山茧子就做好。

5 5 5 6 5 | 5 6 5. 3 | 5. 3 2 3 5 | 5 3 2 1. 0 | 2 2 1 1 2 3 |
只听得丝车隐隐（呀）叽嘎叽嘎声不绝，

略慢　原速

1/4 0 | 3 | 6 3 | 6 | 5 | 5 | 5 3 | 2 | 2 | 2 |
廿八日辛苦有功

1 | 2 | 3 | 1 | 2 1 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 0 | （下略）
劳。

无帮腔的〔落汤调〕还有一种唱法："起调"、"夹沙"、"落调"唱词均为七言上下句式，皆两句、四句不等。区别是："起调"、"落调"唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），"夹沙"则为有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）。在结构唱腔时，可以是"起调"、"夹沙"、"落调"、"夹沙"、"落调"的反复演唱，最后唱"落调"结束。

有帮腔的〔落汤调〕，基本结构为："起调"上下句均为七言上下句式："夹沙"有上下句均五言的，有五言、三三言相间的，有三、四格的七言句等等；"落调"上下句均为七言上下句式。其唱腔的特点是"起调"、"落调"后均有"罗来罗哩来"的帮腔，"夹沙"则无帮腔。

〔落汤调〕的演唱，加上乐器与锣鼓伴奏以后有了前奏与尾奏，"起调"、"落调"的帮腔句也变成了乐器的过门，"夹沙"则仍以唱词句式的独特排列与"起调"、"落调"相区别。如《农民汤书》中的"夹沙"就是用二、二、二格的六字上下句式构成。其"起调"两句，均落"$\underset{\cdot}{6}$"音；"夹沙"上句落"3"音，下句落"$\underset{\cdot}{6}$"音；"落调"上句落"2"音，下句落"$\underset{\cdot}{6}$"音。但它无前奏，唢呐、曲笛以及锣鼓只奏尾奏。例如：

1＝G　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　选自《农民汤书》

【落汤调】（起调）♩＝84

2/4 1 3 2 1 | 1 3 2 1 | 6 - | 1 3 2 1 | 1 3 2 | 1 6 5 |

二月杏花　是春　（啊）分，　农夫要搓　叶（啊）田　（欧）

6 - | 3/4 1 3 2 1 3 3. | 6 1 1 6 5 6. | 3 2 5 3 2 3. | 1 6 2 6 1 6. |

绳。　晴天采茶削桑，落雨家内营生。灌田车辐勿歇，犁头翻得认真。

5 3 5 3 35 3 | 1 6 1 6 5 6. | 35 2 5 2 3 2 | 4/4 1 6 1 6 1 6 |

忽然一天大　雨，高田做岸完成。空　来搓绳绞索，　生活了了分　明。

（落调）

2/4 35 3 3 3 | 1 3 2 | 5 3 2 1 | 1 6 5 3 | 2 1 | 6. 0 |（下略）

春宵一刻值千金，花有清香月　有　阴。

海盐文书的〔平调〕，主要用于说唱正本长书，也唱生活书与“汤书”。有一人演唱的，有一领一帮的，也有用乐器伴奏的；〔急板调〕，多用在正书前唱绕口令或字谜等，赕佛仪式中的余兴节目“汤书”中也常用，有一人演唱与一领一帮两种演唱形式。帮腔的唱词常为“呀佬”、“来”、“南无佛消灾延寿王菩萨”三种，常与其它板式连接结构唱段。〔慢板调〕，在海盐文书中不常使用，仅在赕佛仪式中向神佛祈祷时演唱。开唱有“至信朝礼”的佛号，曲调婉转流畅。〔散板〕，多在赕佛仪式的余兴节目中使用，属不常使用曲调。

海盐文书伴奏用的小锣、小鼓置于锣鼓架上，主要用于击打起板、落腔以及为演唱击拍。其伴奏的方式有几种，一种是演唱者一人自唱、自奏、自帮腔；第二种是一唱一帮，帮腔者兼击响器；第三种是请乡间吹打班参加伴奏，乐器有唢呐、笛子、二胡、板胡、三弦、琵琶及锣鼓等，乐器可多可少，视具体情况而定。

湖州三跳音乐　湖州三跳音乐是融汇当地的宣卷音乐及山歌小调发展而成。

湖州三跳用湖州方言演唱。唱词以七言上下句为主，但也常有一上二下的“凤点头”和叠句。唱词中俗语较多。湖州三跳的唱腔仅〔劝世调〕一种，内有单档〔劝世调〕与双档〔劝世调〕之分。根据不同节拍的变化而产生了单板、连板、慢板等板式。又依不同的流布地区形成了一些支派，艺人称之为“帮”，主要有“湖州帮”、“南浔帮”、“桐乡帮”。各“帮”的唱腔大同小异。

单档〔劝世调〕：是湖州三跳早期最基本的唱腔。唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。上句唱腔落"6̣"音，下句落"1"音。上下句间以三跳板等打击乐器敲击的过门相隔，俗称"一唱一打"，过门的长度与唱腔的长度基本相似。唱段结束时，有"凤点头"句式，三句唱腔的落音依次为"6̣、2、1"，二三句间无击乐伴奏。例如：

选自《节气堂书》
（李连宝演唱　沈　盛记谱）

1 = F

中速

$\frac{2}{4}$ （的大 的大 | 的的 大的的 | 的大大 的大 | 大大大 的大 | 的大 的大 | 大大大 的大 |

单档【劝世调】

大） 6 1 | 321 1 120 | 53 2 | 1 6 6 | （的大 的大 | 的大 的大 |
闹花灯放立春（啊）天，

大大大 的大 | 的大 大） | 5 3 5 5 6 | i 653 | 53 1 | 1 （的大 |
玫瑰（末）花开雨水前。

的大大 大大大 | 的大 的大 | 大）1 6 1 | 1 3 2 | 1 6 1 |
那芦林惊蛰

2 35 | 2 16 | 6 （的大 | 的大 大大大 | 的大大 大） | i i i 35 |
响雷报，春分（末）蝴蝶

5 i 6 | 53 21 | 1 0 | （中略） | （的大 大大大 | 的大 的大 |
放花间。

大） 6 3 | 21 61 | 16 1 | 1 23 | 53 236 | 6 （的大大 |
（那）衣锦荣归交大雪，

的大 的大 | 大大大 的大 | 的大 大) | 5 3 5 | i 6 53 | 2 0 |
赏梅 冬至

2 3 5 | 53 21 | 1 (的大大 | 的大 的大 | 的大大 的大 | 的大 大) | 6 |
望 江 南。 (那)

5 6 1 | 1 6 6 1 | 6· 1 | 1 2 3 5 | 35 2 1 6 | 6 (的大 |
小 寒 雪村 长 生 渡,

的大 的大 | 的大 大大大 | 的大 大) | 3 53 5 6 | 6 5 i | 6 53 2 |
大寒 收底 永团 圆;(哎)

稍慢
2 5 3 | i 6 5 6 | 6 53 5 32 | 1 - | (的大 的大 | 大 0) | (下略)
风调 雨顺 万万(啊) 年。

单档〔劝世调〕在发展过程中也发生了变化,如将“一唱一打”改为“四句一打”、“五句一打”等。另有“桐乡帮”艺人的“一唱一打”,其唱腔的上句多落“1”和“6”音,下句多落“6”或“3”音;唱段结束时的“凤点头”中间句也落“2”音,末句仍落在“6”音上。在“打”与“唱”的关系方面,可为“一唱一打”,亦可为“多唱一打”。与前一种单档〔劝世调〕不同的是,“打”仅为两拍的一小节。例如:

选自《烧香堂书》
(王祖良演唱 徐宜萍记谱)

1 = D

单档【劝世调】 ♩ = 60

(前略) | 2/4 5 6 65 3 | 5 5 5 5 3 5 6 6 | 6 5 3 1 | 3 2 6 |
八姑娘 不肯拿出年 庚(末) 八个(啊) 字,

(的大 的大) | 5 i i i 6 5 6 5 | 63 5 3 0 | 5 i6 6 5 3 5 |
七公子(末)一(勒)听是 火 冒 生。 叫 起 一(勒)班(么)

3 3521 1 0 | 1 3 2 3 32 | 3 32 1 | 5 3 2 2113 |
家将 们， 六里（末）街上 亲来 抢，五龙（末）桥 下

3221 6 0 | 2 32 2 5 3 | 3232 1 | 1 3 3 3 5 5 5 3 |
分输 赢。 四城 八栅（末）都晓 得，为只为是 三塔寺

3 1 1 2 | 5· 3 3 2 | 1 6 （的大 | 的）6 6 5 |
烧香要起 祸（啊）根。 （啊）两边

3556 65 | 3/4 32 32 6 | 2/4 （的大 的大）| i i 6 6 5665 |
状子告到秀 水 县， 好一个（末）秀水县

6 5 6 6355 | 3 0 6 5 5 3 | 3 5 5 3 5 5 3 | 5 3 3 1 31 2 |
老爷（末）能清 正。 晓得是（末）男家尚未 妻来讨，女家尚未 配 夫

2 0 5 3 3 | 3 2 2 1 1 | 2125 3 2 | 1 6· | （下略）
君， 两家（末） 判 作是 一家 （呕） 人。

双档〔劝世调〕：也是湖州三跳早期最基本的唱腔。双档〔劝世调〕与单档〔劝世调〕的不同之处，不仅是两人演唱，还在于一人唱正词，另一人唱“哎里呀令呼哎令呼哎”的衬词帮腔，且正词的唱腔与衬词的帮腔长度基本相同，艺人称为“一唱一帮”。在发展过程中，也发生了改“一唱一帮”为“多唱一帮”的变化，并将无帮腔而连续唱正词的唱腔句称作“连句”，“连句”唱腔每句均落“6”音。例如：

选自《庵堂相会》

1 = G （李连宝 吴四宝演唱 程建中记谱）

双档 【劝世调】 中速

（前略）| 2/4 0 5 5 3 | 5 5 5 5 6 | 3/4 5 32 2 - | 2/4 5 5 5 5 6 |
（主唱）（嗯）营盘 媒人是 名气 大，（哎） 嘉兴（格）才子

5 6 5 3 | 5 3 2 1 | 1 5 0 5 | 0 2 3. 2 | 1 6 0 2 |

冯 天（哎） (帮唱)林。 （哎） （哎

2 3 2 1 2 | 0 5 5 5 | 5 3 2 2 1 6 | 1 1 6 | 6 1 6 |

里呀 令 呼 里 云 呼 哎 郎） (主唱)（那） 对 亲

3 2. 3. 6 | 1 6 1 | 1 2 3 5 | 5 2 1 6 | 6 2 0 2 |

也 勿 远 来 也 勿 (帮唱)近， （嗯

（连板）

1 5 6 | 0 2 2 1 2 | 3 3 2 2 1 6 | 1 - | 3 5 5 6 |

嗯 里 云 呼 哎 郎） (主唱)同 乡 间 县

6 1. 6 | 3/4 3 3 6 1 6 1. | 2/4 1. 6 1 6 | 0 2 3 6 | i. 6 6 1. |

合 乡 村， 也 是 上 海 城 西 北 门， （嗯）永 丰 庄 贴 对

6 1 6 1. | 6 0 3 | 2 3. 3 2 1 | 6 1 6 | 1 1 3 1 3 |

就 是 竹 莲 墩。（嗯） 百 家 姓 上（末） 廿 九 字， 人 字 帽 子

2 2 1 1 6 | 3 3 2 3 1 | 6 1 1 1 6 | 0 5 5 5 | 5 3 i 6 |

王 字 心； 两 边 两 只 耙 头 钉，（哎） （叫）人 王 两 点

3/4 5 3 2. 3 | 2/4 5 3 6 3 | 5 3 2 1 | 1 5 5 2 | 3. 2 1 6 |

本 姓 (帮唱)金。 （嗯

0 2 2 3 2 | 1 2 0 5 | 5 5 5 3 3 2 | 3/4 2 1 6 1 - | （下略）

（嗯 里 呀 令 呼 里 云 呼 哎 郎）

〔劝世调〕单板，是在〔劝世调〕有了其他板式之后对原唱腔的称谓。

〔劝世调〕连板，是将〔劝世调〕唱腔的击乐过门或帮腔删去，将每句唱词规范在两小节唱腔内的连唱。唱腔上句落“1”音，下句落“6”音，衬腔落在“1”音上。其腔节紧凑，

宜表现兴奋的情绪。例如：

1 = D

选自《五女兴唐·夫妻相会》
（王祖良　沈致和演唱　徐宜萍记谱）

【劝世调】连板

4/4 2 3 2 3 3 1 2· 1 | 3 3 3 23332 2 21 6 0 | 0 2 2 2 2 2 3 3 2 2 31 |

(主唱)害死奴仆小吴金，　又是想要来　伤我　命。（嗯）虽然你（末）小姐来 救了

1 3 5 3 2 2 3 3 1 | 2 2 3 5 3 2 1 6 | 0 3 2· 3 12 6 0 61 | 2 12 3 35 21 6 10 |（下略）

我，看起来（末）要成夫妻 难想(帮唱)成。　（嗯　　　　哎　里云　呼哎　郎）

〔劝世调〕连板尚有一种称作“滚板”的唱法，是将一句唱词压缩在一小节内（两拍）。唱腔上句落“2”音，下句落“1”音。唱词密集，宜表现紧迫、强烈的情绪，或用于情节的高潮处。例如：

1 = D

选自《小金钱·一马双驮》
（沈致和演唱　徐宜萍记谱）

【劝世调】连板　　　　　　　　　　　　（滚板）

2/4 0 1 3 1 | 2 1 0 2 | 3 3 3 3 32 | 21 2 1 2 | 2 2 3 3 2 3 3 2 | 2 1 2 1 1 2 2 1 |

（嗯）到现　在　　你　抛开了　奴奴　来　生　地，　弄得苦命　宋金定，　上勿上　落勿落，

2 2 2 2 3 3 3 2 | 3 3 3 2 2 1 2 1 | 2 2 2 1 5 3 3 3 | 3 3 2 1 1 6· |（下略）

丁勿丁（来）当勿当，　阴勿阴（来）阳勿阳，　好比得　水面浮萍　勿生　根。

〔劝世调〕快板，是将〔劝世调〕唱腔的一板一眼改为有板无眼（1/4拍）。唱腔上句落“6”音，下句落“1”音。其唱腔是传统单档〔劝世调〕“一唱一打”的唱法，演唱速度极快。例如：

1 = D

选自《英雄堂书》
（王和尚演唱　张胜超记谱）

♩=140

1/4 (大 | 大 |: 大的的 | 大的的 | 大的的 | 大的的 | 大的的 | 大的的 :| 大 | 的 | 0) |

【劝世调】快板

6 | 1 | 3· 5 | 2 1 | 6 | 1· 2 | 3 | 3 2 | 1 6 | (大的的 | 大的的 |

一　字　写　　来　　　一　　画　长，

大的的 | 大的的 | 大） | 3 5 | 5 3 | i | i 3 | 3 | 5 3 | 6 i |
（喔） 刘 备张 飞关 云

3. 5 | 32 1 | （大的的 | 大的的 | 大的的 | 大的的 | 大） | 6 1 | 6 | 1 6 | 3. 5 |
长。 （喔） 桃园 结

2 1 | 6 | 1. 2 | 3 | 3 2 | 1 6 | （大的的 | 大的的 | 大的的 | 大的的 |
义 三 兄弟，

大） | 3 5 | 6 5 | 6 i | i 3 | 3 | 5 3 | 6 i | 3. 5 | 3 21 | （下略）
擂 鼓 三 声 斩 蔡 阳。

〔劝世调〕慢板，唱腔为上下句体，一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）。上句多落"6"音，下句多落"1"音。属"一唱一帮"形式。唱段中也有"多唱一帮"，或唱"连板"的。其唱腔并不像其他〔慢板〕唱腔那样字稀腔繁，而是唱腔字位密集，似唱似吟，宜于表现悲哀的情绪。例如：

选自《五女兴唐·夫妻相会》
（王祖良 沈致和演唱 程建中记谱）

1 = D

【劝世调】慢板·单板 稍慢

$\frac{4}{4}$ 3555 55 532 2312 | 33 5 3216 | 63 23 116 061 |
（主唱）鸭吃砻糠 空欢 喜， 蜡烛无油 枉费（帮唱）心。 （嗯 哎

212 335 216 1 | 66 65. 5555 35 | 356 65 35 3532 |
里呀 呼哎 郎） （主唱）小姐 呀， 勿是我（末）忘恩 负 义 无情 （帮唱）汉，

6 62 216 5356 | 161 22 035 53 | 32 16 1i iii 7 |
（哎 里呀 令呼 哎 里云 呼哎 郎）（主唱）（喔）可恨你（末）
（连板）

665 65 653 55 | 323 3521 160 02 | 23 23 31 2. 1 |
爹爹 老父 亲， 欺贫 傍 富 勿该 应。 （嗯）害得 奴仆 小吴 金，（罗）

3 3 3 23332 2 21 6 0 | 0 2 2 2 2 2 3 3 2 2 31 | 1 3 5 3 2 2 3 3 1 |

又是想 要来 伤我 命。（嗯）虽然你(末)小姐来 救了 我，看起来(末)要成 夫妻

2 2 3 5 3 2 1 6 | 0 3 2. 3 12 6 0 61 | 2 12 3 35 21 6 1 6 |

难想 （帮唱)成。 （嗯 哎 里云 呼哎 郎）(主唱)（嗯）

5/4 5 6 6 5. 5 3 3 3 23 5 5 3 3 | 4/4 5 5 3235 2 6 | 0 2 2 16 5356 1 61 |

况且我(哎) 李家里厢上 无顶天(末) 下无(哎)(帮唱)地， （依 里呀

（连板）

2 2 0 61 2312 3 35 | 21 6 1 i i 7 6 6 6 | 6 5 6 653 5 5 5 3 5 3 3 2 |

令呼 哎 令令 呼哎 郎）(主唱)要是你 来到了 我家门，(哎) 小姐呀， 可怜是(末)

2 3 3 3 5 5 3 3 521 16 0 | 1 3 3 5 3 3221 1 0 | 3 3 32 2 2 2 1 3 3 2 2 21 |

害你一生 一世 受苦 辛， 害得你 小姐 毁终 身。 小姐呀 且听我(末)小生来 相劝

1. 0 3 1 2 1 2 3 1 3 3 | 5 3 2 1 1 6 0 1 3 1 2 |

你， 你还是(末)听你 爹爹 老 父 亲， 另起 豪门

3 23 5 5 3 2 1 6 | 0 3 2. 3 12 6 0 61 | 2 12 3 35 21 6 1 0 |（下略）

再 配(呀)(帮唱)婚。 （嗯 嗯 里云 呼哎 郎）

〔劝世调〕尚有不能单独使用的“散板”，实际上是一种散唱句，多用在起唱、唱段中间转接处、唱段结束时。

湖州三跳“湖州帮”唱腔的行腔硬朗、旋律简洁、节奏紧凑，常有如说似唱的感觉；“南浔帮”唱腔以歌唱性强为特征，高亢明亮，音域较宽，曲调民歌味道较浓；“桐乡帮”音域最宽，唱腔旋律多以级进形式回旋。节奏舒缓从容，曲调婉转动听。具有柔和、缠绵的风格。

湖州三跳主要用的是一种称作“三跳板”(又称“三巧板”)的敲击乐器伴奏。三跳板有两种，一种是“湖州帮”艺人用的，由三块长短不等的长方形竹板或硬木板制成，三块板各

自分离，击奏时左手夹握两块碰击，右手持最长的一块（称"帽板"）敲击另两块板的顶端，发出"嗒嗒"的响声。另一种是"桐乡帮"艺人用的，木制，左手两块板的下端用铁钉成铰链状串连。

在"桐乡帮"艺人双档演出时，常用扁鼓以及鼓、板来伴奏。扁鼓可平放在胸前敲击，亦可夹在右手腕和肩部之间，仍由右手持鼓棒反手敲击。鼓、板的敲击则按照三跳板的节奏进行。

湖州琴书音乐　湖州琴书音乐以湖州摊簧曲调为主，吸收当地民歌以及花鼓戏、苏州摊簧等音乐发展而成。

湖州琴书演唱基本以湖州方言为主，又因书目内容不同而有所区别，帝王将相、才子佳人、官宦商贾为主角的书目（称"文书"），用以中州韵为基础的"湖州官话"演唱，后来不少艺人在说白中夹入了"苏州官话"。演出反映劳动大众生活的书目时，为适应书中俚言俗语的表现，则采用地道的湖州土语，讲求诙谐、风趣，以适应农村听众的欣赏口味。

湖州琴书常用唱腔有〔本摊调〕、〔小戏调〕、〔烧香调〕三种，另有后来吸收进来的〔道情调〕、〔连相调〕。

〔本摊调〕：唱词以七言上下句为基本句式。唱腔为四句体，一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）。四句唱腔的落音依次为"1、1、$\underset{\cdot}{6}$（2）、1"。艺人对四句唱腔分别称为："笃句"、"单板"、"甩脚"、"包底"，是为起、承、转、合的意思。但在实际应用时有所变化，常见在二三句间加入不定数的叠句，"笃句"与"单板"便成了唱段的起腔，"甩脚"和"包底"成了唱段的落调，形成"起平落"结构。同时，"笃句"也可跳过"单板"、"甩脚"直接与"包底"相连，转化为纯上下句功能。叠句一般均落"1"音，有时落"$\underset{\cdot}{6}$"音。演唱时因速度变化形成了艺人所谓的"慢板"、"中板"、"快板"。但因节拍仍为$\frac{4}{4}$拍，事实上并未形成不同节拍的板式，只不过是根据演唱速度的变化，对唱腔的旋律及唱词的句幅等进行了相应的调整。四句体的〔本摊调〕如：

1＝G　　选自《珍珠塔》

（邢志清演唱　沈　盛记谱）

【本摊调】中速（起句）

廿 i5 52 3523 1 - - (16 55 32 15 1 -) | 1 53 56̣ 321 |

我　方　卿　　前　三年　到　襄

4/4 1 - - (5. 6 | 76 2̇7 67 65 | 62 31 5i 6. 5 |

阳，

(承句) (转句)

6 －) 3 i 2i | 653 2 56i 653 | 1· 0 5321 61 |

前门 边 上一顿 打。好得 王本

(合句)

55 321 616 60 | 36 i 23 5·5 | 231 (i |

引进 (啊)言， 兰 云 堂 上我 见姑 娘。

(二段起句)

i6 55 1 63 | 3/4 21 23 1) | 4/4 i6 5 6i· 35 |

我只 道 勿借 银子

6 i3 21 5 | (51 51 23 5) | 5 － 1 － | (52 i 6i 5i |

休消 说，

(配承句)

65 62 35 21 | 2/4 5 － | 3/4 35 21 56 | 4/4 i －) i 65 |

呼我

2/4 35· 0 | 4/4 i3 3521 1· 0 | 35· 23 5653 232 |

吃饭 到磨 房。吃饭 只用 猫 食

(转句) (合句)

1· 0 i5 ii | 35 656 2· 0 | i3 5 56 1 |

盆， 我同 姑娘 评 道 理， 姑 娘 反 来

5·3 2326 1 (i | i6 55 1 63 | 2/4 21 23 | 1 －) | (下略)

将 我 打。

“起平落”结构的〔本摊调〕如：

1 = G

选自《借黄糠·年夜借米》
（朱圣明演唱　程建中记谱）

中速　【本摊调】

（唱）（那）苦　求　爹爹　年　迈　（呀）

（哎）　人啊！　（白）爹爹——

（唱）请　爹　爹　你　拉　破　面　皮　勿　要　怕　难　为

情，　东　邻　西　舍　去　商　量　办　事　情。　借　什　么

一　头　两　块　银　洋　饼，　买　点　柴　米　在　家　门。　少　买

金　银　共　大　锭，　我　同　你　苦　苦　恼　恼　过　年　冬，

稍快

二　则　来（么）祭　祭　伢　个　亲　娘　这　只　座　台　跟。　爹　爹

5 - 3226 11 | 15 3521 231 1 (5 | i 2 i i 6i56 51 |

喏！ 勿知你格心中 是何 因？ (李白) 囡宝贝，常言道

6i56 32) 0 0 | 0535 i i i 656i 35. | (5·6 i i 2 2i i 6i |

(唱) 这穷无 亲来(叫) 苦无 邻。

5/4 565 532 i2 i6i 325 | 4/4 i i) 3·i 656 | 5·5 5 33 216 |

人家求我 三春雨，我求 的个人

10 0 6321 61 | 5 2·1 1 01 | 5i 66 35 6 |

家 六月里个 浓霜 万不 能。 我 愿意 饿死 楠木

321 0 33 i | 553 21 153 21 | 231 1 (5 15 50) ‖ (下略)

厅， 勿愿意 东邻 西舍 去借 银。

〔本摊调〕还有两种有特色的上句唱腔：“雌老虎”与“三贯”。

“雌老虎”，又称“吹拉赋”，是“笃句”的发展，其形式是七字句上句唱词的第六字甩腔，腔后是过门，过门奏完，再唱第七个字。“雌老虎”的唱词常常是多字句，甩腔前的唱词字位相对比较密集，与后面的甩腔、过门及被甩出去的最后一个字，形成了较大的反差。例如：

选自《珍珠塔》

1 = G

（吴四宝演唱 程建中记谱）

【本摊调】（雌老虎）

(前略) | 4/4 553 2321 61 6 | 53 65353 21 61 | (5 6i 5653 21 2)3 |

我在(么)路上 行了 一 个 (哎)

3·5 2326 1 (1 15 | 3/4 i·6 5i 653 | 4/4 25 323 553 535 |

月，

3 35 65i·6 56i2 6i55 | 5612 31 2 2123 5 i | 6532 1 5 6 2 7656 |

i -) 5· 6 65 3 | 2 3 2 1 7 6 1 2 12 3521 | 1 0 （下略）

怕 只 怕 饿 坏 我 门 堂 的 老 娘 亲。

“三贯”，又称“三环”，即将一句唱词分成三逗演唱，每逗间都有较长过门隔开，这种句式使唱腔增加了起伏与跌宕。例如：

选自《彩楼记》

（吴四宝演唱 程建中记谱）

1 = G

【本摊调】

（前略）| 4/4 (1 1 2) 3 5 5 5 3 | 3236 1 (56 ii2i 6i55 | 3215 62i7 6) 6 6 6 i |

文官不能 去出 征， 武官不能

3·6 5 3 5321 6 1 3 3 2 6 | 1 5 3 2 1 61 1 2 321 | 6 0 i 3 3 5 5 2 4 |

动刀枪， 贪生 怕死 不肯出长 安。老岳父 上 殿 把本 参， 苏龙 魏虎 为元

（转句）

3 2101 6 1 5 5 30 5321 | 1 2 5 56 1 (i6 5255 | 1i23 2123) 5 i 65 |

帅 我 后军都督 府， 改为 马前 先行 官。 号炮

（合句） （四段起句）（三贯）

3 31 2 (2 13 2123 | 56i7 6555 1 56) 3 5 | 0i65 i6 1 1 i 6553 |

三声 人马（啊）（呀） （啊）点

2 (2313 2123 51i6 | 5535) 1 1 (51) 5321 | 1656 6 0 53 6 1 (56 |

（啊） （哎） （啊） 去 上 战。

（承句）

762i 6i55 3215 62i7 | 6535 6) 6 5 5 6 5 | 3232 1 0 6 3 6 1 |

三卯 不到 为哪 般， 平贵 寒窑

（转句）　　　　　　　　（合句）

2#4. 1 0 5 35 2 23 | 2 3#4 32 1 5 5 6 1 | 3 3 2 6 1 (6i 5555 1i23 | （下略）

别宝　钏，马缰　绳剑　劈　　断，　妻在寒窑　夫奔西凉川。

〔本摊调〕在演唱时还有一种称作“阴阳调”的唱法，系男演员起旦脚时，要用真假声相结合的发声方法演唱，故名。

〔小戏调〕：又名“春戏调”。德清艺人称其为“花鼓戏调”或“摊簧调”；因唱腔节拍为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），又被称为“正板调”。唱腔有〔小戏调·男调〕、〔小戏调·紧板〕、〔小戏调·女调〕三种。其唱词的基本句式为七言上下句，但可加叠句。

〔小戏调·男调〕：唱腔结构为四句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。四句唱腔的落音依次为“5、3、5、6”，第四句唱腔后的过门尾奏落“3”音。当在二三句间加句数不等的叠句后，同样形成了上下句体的“起平落”结构形态。例如：

1 = C

选自《拔兰花》
（胡荣林演唱　李馨声记谱）

【小戏调】

(5 1 | 4/4 5 3 5 6 - | 2 3 5 7 6 - | 1 -) 5 3 3 2 3 |

正月过来

i 53 2 2 6 i | 5. (56 i i6 i 2 | 3 5 5 32 1 i 6 | 2 2 7 6. i 3535 |

二　（啊）月　　　快，

（承句）稍快

2/4 6 5 67 | 6 -) | 5 3 3 2 i | 4/4 2. i i6 5 i i 2 2i65 |

三月里（呀）　开　出　二　朵　碧　桃　（哎）

（转句）　　　　　　　　（合句）

3. 0 5. 3 3 2 3 | i i 2 6 2. 65 | 5. 53 2 3 2 6 |

花。　风　吹　桃　花　碧（扎　扎）来　个　哉，（哎）旁　边　走　出

i i 5 3 2 i | 6. (i （中略）) 2 3 2 6 | 2 2. 6 i i i 6 |

后（呀）生　（呀）　哥。　做（呀）做　到　日　落　西　山　天　夜　快，

稍快

x x. x 3 3 6 i | 6 i 6. i 2 2 6 i | 6 i 6 5 3. 0 |

（叭　啦　杳）一　个　阵　头　来　得　大（末）身　浪　落　得　湿　搭（哎）　搭。

原速

3̇ 3̇ i̇ 2̇ i̇ 2̇ 3̇ 3̇ | 6 i̇ i̇ 5 6 0 | 6 3̇ 3̇ 2̇ 6 i̇ 6 |

阿爸爷爷回到屋里 寒热（里个）发， 郎中先生脉来搭，

3̇ 5 0 3̇ 3̇i̇ i̇ 0 | 2̇ 3̇ i̇ 2̇ 2̇ i̇ i̇ | 6 0 2̇ 3̇. i̇ 2̇ |

一共 吃脱 一百六十三贴（个）药。 十月廿三

2̇ 3̇2̇ i̇ 2̇ 5̇ 3̇ 2̇ i̇ | 6 0 2̇ 3̇ 2̇ i̇ | 6 i̇ i̇ 6 2̇ i̇ 6 i̇ |

日 （里格）后 半 夜， 两只脚（末）撑一撑， 眼睛白一

（转句） （合句）

6 0 i̇ 2̇ 3̇ i̇ 2̇ | 6 5. 2̇ 3̇ i̇ 2̇ | 6 3̇ 2̇ 6 i̇ | i̇. (1 i̇ 5 6 2 |

白，（叫）拳头捏 一捏，（啊）一命呜呼 要见 阎爹爹。

1 1 3 2 3 1 2 | 3 5 6 i̇ 5 6 1 2 | 3 5 2 1 3. 2 | 3. 0 0 0) | （下略）

〔小戏调·紧板〕：俗称〔紧板调〕，德清艺人称其为〔烧香调〕。唱腔为上下句体，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）。也属"起平落"结构，起句唱腔落"2"音，中间加的叠句多落"5"音，落句仍落在"2"音上。但是唱段的结束句则落"5"音上。唱腔旋律以级进为主，流畅活跃，易听易记。例如：

1 = C

选自《卖青炭》

（杨少娥演唱 程建中记谱）

【小戏调·紧板】 稍快流畅

) 0 (| $\frac{1}{4}$ i̇. 6 | 2̇. 6 | i̇ | i̇ | i̇ | i̇ | i̇ 3 | 5 | 5 | 5 |

（白）先生，先生！喔唷—— （唱）朝 奉 喂！ 一 见

i̇ | 6 i̇ | 5 3 | 6 | 5 3 | 2 | (2 5 | 3 1 | 2 3 | 2 3 | 5 6 | 5 3 |

先生 用 早 饭，

5 6 | 5 3 | 5 6 | 5 1) | 2̇ 3̇2̇ | i̇ 2̇ | i̇ 6 | 5 6 | 34 5 | 5 5 | 5 5 3 | 5 3 |

喔 要看小菜第一碗。 一碗小菜（么）啥门

5 0 | i i6 | 5 6 | 3 5 | 5 | (5 6 | 5 6 | i 6) | 3 32 | 2 3 | i 2 | 6 i |
槛？ 几只 开洋 酱油 蘸。 要看 小菜 第二 碗，

5 6 | 5 3 | 5 3 | 5 0 | 6 6 | i 6 | 5 6 | 3 5. | 3 5 | 5 5 | 3 5 |
二碗 小菜 啥门 槛？ 还有 两只 荷包 蛋。 要看 小菜 第三

5 0 | 3 32 | i i | i 6 | i 0 | i 6 | 5 0 | 5 6 | i 0 | 3 5. | 6 |
碗， 三碗 小菜 啥门 槛？ 乌 背 鲫 鱼 肉来

5 3 | 2 |（中略）| 5. 3 | 2 3 | i 2 | i 6 | i 6 | 5 6 | 3 5 | 5 0 |
嵌。 又只见 朝奉 先生 好困 得来 无啥 盖，

5 6 | 5 0 | i. 6 | 5 5 | 5 3 | 5 0 | 2 3 | 2 3 | i 2 | i 0 | 3 5 |
待姑娘 手拍 胸膛 想门 槛。 想着 哉， 有了 哉， 头上

3 5 | 5 6 | 5 0 | 3 | 5 0 | 5. 6 | i 2 | 6 6i | 2 3 | 5 | 5 |（下略）
拔脱 一只 簪， 戳 戳 朝 奉只 鼻子 管。

〔小戏调·女调〕：唱腔结构为（两段）四句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。四句唱腔的落音与〔小戏调·男调〕相同，依次为"5、6、1、6"，若第四句腔改落"5"音，则由其后续过门落到"6"音上。其唱腔的第二段（即后面两句）可以多次反复。例如：

1 = C

选自《借披风》
（谢金美演唱 张胜超记谱）

【小戏调·女调】

（前略）| $\frac{4}{4}$ (6 6 i 6i65 3 5 | 1 5 3 2 3 1 2 | 3 6 i 5 6 3 2) | 3 5 5 3 5 5 5 5i |
今朝 是（末）十二月 廿八

i 3 2 i i 6 | 5 (5 6 i 6 i 2 | 6i65 3 5 1 2 1 | i 6 5 i 6 -) |
年 关（呀） 冬，

3 26 1 32 | 21 15 6 0 | 32 35 53 51 | 1 5 32 1 0 |

家家 户户 过 年 冬。 表兄呀(末)无柴 无米 真(呀)叫 苦,

2 16 1 32 | 21 15 6 0 | 32 35 65 16 | 5.6 32 1 01 |

为啥 不到 我 家 中。 问吴家 姐 姐 借 花 银, 你

1 63 2.3 16 | 1 13 5.6 32 | 1 - 22 17 | 6 - 0 0 ‖

好 回(个)家 中去 过 年 (罗 呀 啊) 冬。

〔烧香调〕:又名〔行路调〕,因最初用于回书《庵堂相会》中表现烧香、行路时演唱,故名。唱词为七言上下句式。唱腔为上下句体,有板无眼($\frac{1}{4}$拍)。上句唱腔落"2"音,下句落"1"音。常用散板结束。还有一种〔烧香调·紧板〕,为紧拉散唱形式。多用于哭诉,故又称"哭板"。上下句唱腔落音与〔烧香调〕相同。常插在其他唱腔中使用。如:

选自《庵堂相会》

1 = D

(吴凤珠演唱 李馨声记谱)

中速 【烧香调】

$\frac{1}{4}$ (56 | 54 | 56 | 54 | 2 24 | 54) | 3 | 53 | 5 | 61 | 65 | 3 |

小 姐 跟 我

3 | 5 | 6 | 53 | 2.(3 | 53 | 2 23 | 51 | 2 23 | 5.3) |

上 桥 亭,

5 | 53 | 5 | 61 | 65 | 32 | 16 | 3 | 32 | 1 |

两 人 行 走 要 小 心。

(12 | 16 | 5 56 | 1 16 | 35) | 12 | 35 | 5 32 | 1 | (61 |

要 请 小 姐

61 | 2 23 | 53) | 6 | 5 | 6 | 53 | 2 (3 | 53) | 5 |

多 小 心, 三

3 2 | 1 2 | 3 | 3 5 | 3 2 | 1. 2 | 3· | 3 2 | 1 |（中略）

根 木 头 两 根 滚。

1 3 | 3 2 | 3 | 3 2 | 1 | 1 | (1 2 | 1 2) | 5 3 | 5 |

好 比 得（末） 山 里 朋 友 剥 毛

6 | 5 3 | 2 | (2 3 | 2 3) | サ 3 5 3 2 3 - - - 1 3 3 2 i - - - - |

笋, 剥 了 一 层 又 一 层。

(7 2 7 6 5 6 i 2) | 3 2 1 1 6 1 - - 5 5 3 6 - 5 3 2 - - |

上 桥 一 步 高 一 步,

3 5 1 2 3 - - 5 3 3 2 i - - | (i. 2 7 6 5 6 i 7 i) |（下略）

下 桥 一 层 低 一 层。

湖州琴书在表现某些特定情节时,也插用一些民歌、小曲。如《方卿见姑》中方卿唱〔道情调〕,《双蝴蝶》中来福唱〔山歌〕,《双金花》中卖唱人唱〔连相调〕等。这些曲调在湖州琴书中插用时均基本保持着曲调原貌。

湖州琴书的主要伴奏乐器是二胡,双档表演时再加上一副鼓板。二胡与鼓板的型制与一般戏曲乐队所用的相同。湖州琴书的演员演唱时调无固定,多在 1 = B 至 1 = D 之间,二胡弦定"1 — 5"。其中,〔本摊调〕、〔小戏调〕的伴奏比较简单,二胡只奏过门,开场即用清板,中间过门在尾字或末三字介入。〔小戏调·紧板〕与〔烧香调〕同为有板无眼,二胡以随腔伴奏为主,也配合以唱腔旋律的主音做同音反复的拖腔伴奏。〔烧香调·紧板〕的唱腔为散唱,二胡的伴奏则为随唱腔旋律变化而进行。伴奏方式有三种:一是在二胡奏过门时,用板、鼓伴花点子;二是唱清板时仅用板击板位;三是在散板起唱时用鼓楗下端连续击打板的内侧,使大板、小板在楗子的击打下自然抖动连续开合碰击,楗子击打声与板的碰击声快速交替,形成类似双楗滚击的效果,以此为散唱的拖腔伴奏。湖州琴书板与鼓的击奏方式为演员左手持板,右手持鼓楗以击鼓。板击称"各",鼓击称"的"。

四明南词音乐 四明南词音乐是由〔平湖调〕、词调、绍兴乱弹和浙东民间时调小曲构成的。

四明南词说唱所用语音是宁波方言的文读，即宁波官话，少数白话唱词则用俗读音演唱。四明南词的唱腔大致可分三类：第一类是以〔平湖调〕为主的基本唱腔；第二类是从绍兴乱弹等戏曲唱腔中吸收的腔调；第三类是从当地流行的小曲中吸收的腔调，称为杂曲小令。

第一类：基本唱腔的主要曲调有〔平湖调〕、〔紧平湖〕、〔赋调〕、〔紧赋调〕、〔词调〕，艺人俗称“五柱头”。其中〔紧平湖〕、〔紧赋调〕分别是〔平湖调〕、〔赋调〕的变体。在长期流传过程中，艺人们对这些基本曲调多有创造。

同时，艺人根据“五柱头”中各式唱腔句在唱段中的不同位置和作用，将它们规范为“开韵”（唱段的首句）、“上韵”（上句）、“中韵”（特定唱腔）、“下韵”（下句）、“落板”（唱段的尾声）几类，又归纳出若干各具特色的单句唱腔，并各有固定名称。其中〔平湖调〕有十八式，〔紧平湖〕、〔赋调〕、〔紧赋调〕、〔词调〕等虽没有〔平湖调〕的腔句式样多，但其名称、含义大体相同。

〔平湖调〕的十八式代表性单句唱腔中，“开韵”有五式：

二字开韵：即“二五”唱词逗法的首句，前两字连唱为一逗，有逗间过门；

三字开韵：即三字联唱词的首句式，清唱起，伴奏在唱词的第二字上进入，有逗间过门；

四字开韵：即“四三”唱词逗法的首句式，清唱起，伴奏从第二步节的末字上进入，有逗间过门；

七字开韵：清唱散起，至全句唱词的末字上板并加入伴奏。整句唱词连续演唱，句中无过门；

工字开韵：四字开韵之一种，因第二步节（唱词第四字）落在“工”（3）音上而得名。

“上韵”、“中韵”亦有五式：

四字上韵：即唱词“四三”逗法的上句，有逗间过门；

七字上韵：基本上是七字唱词连唱，但实际上又是依照“二五”句的逗法，在第二与第六两个平声字处将字声延长并转变节奏，且在字音延长处与末字上板时加入伴奏；

晓阳调：是行腔高亢的特殊唱腔句，有两种：唱词“二五”逗法的称单盘晓阳调，“四三”逗法的称双盘晓阳调，在句尾都有“三节腔”的特殊唱法与后续过门；

三字中韵：是唱词“加头”（三字）的“四三”逗法的上句，句末加五小节拖腔；

七字中韵：基本是唱词七字连唱，散起，第五字作一拍延长，第六字上板，末字加五小节拖腔。

“下韵”有四式：

二字下韵：是唱词为“二五”逗法的下句，全句逗为二、二、二、一式；

四字下韵：是唱词为“四三”逗法的下句，逗间有过门；

七字下韵：唱词句内七字连唱，句中无逗无过门，“二五”、“四三”式句均可采用；

水底翻：为一种特殊的下句唱腔，宜用唱词“四三”句逗或仄（平）平平仄仄平平的“二五”句逗演唱，整句唱腔中无过门，但第二步节处有较长拖腔，前六小节向下移宫四度。

“落板”有三式，均以其终止音的工尺谱唱名命名。其中：

上字落板：唱腔与尾奏皆落于“上”字（“1”音）；

尺字落板：唱腔落“1”音，尾奏落“尺”字（“2”音）；

合字落板：唱腔与尾奏皆落“合”字（“5”音）。

另有唱词为“凤点头”的煞尾式中间一句唱腔唱词都分逗为“四三”，无拖腔、无过门，下接“落板”。

上述十八式腔句的连接应用，在传统开篇《八仙庆寿》、《西湖十景》中基本可以反映出来。在这十八式之外，尚有〔紧平湖〕中的“叠落调”、“垃圾调”和〔赋调〕中的“哭调”三个单句唱腔。

四明南词唱腔在字腔配合方面颇有特色，往往把字安在“嚣板”（即后半拍或切分音）上。

〔平湖调〕：是在苏浙地区流传已久的南词类曲种的基本曲调，故旧时人们往往把南词称为〔平湖调〕。又因〔平湖调〕具有较强的表现力，所以艺人们又称它为四明南词的第一基本调。其唱词以七言为基本句式，唱腔以上下句为基本结构并有“（两段）四句体”的变体。唱腔的总体特征是：字疏腔繁，旋律舒展，婉转流畅，拖腔及句间、逗间过门较多，颇有南曲“宕三眼”的韵致。

“（两段）四句体”的〔平湖调〕变体较多保留了古朴淡雅的原始风貌。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），四句唱腔的落音依次为“5、6、6、2”或“6、6、5、2”，一般情况下，第三句多落“5”音，而第四句必落“2”音。“（两段）四句体”〔平湖调〕多用于演唱开篇，而开篇的唱词必以一上两下的“凤点头”作为煞尾，故唱腔也随之变为两上一下的三句式。三句唱腔的落音，依次为“5、6、2”，尾奏落“2”音。如果唱腔最后落在“1”或其他音上，尾奏也必定回落到“2”音上。例如：

选自开篇《西湖十景》
（陈莲卿演唱　赵万福记谱）

1 = G

$\frac{2}{4}$ (6 56 | 12 16 | 5 35 | 61 63 | 22 32 | 123 216 | 5 35 |

61 63 | 2 3 | 5 6 | 35 32 | 13 23 | 6 12 | 13 23 |

【平湖调】

6 1 1 23 | 2 3 12 6 | 5 3 5 | 0 2 3 5) | 60 65 | 55 232 | 1 - |

毕竟西湖

(3 2 5 | 5 5 3 5) | 2 - | 2 - | 6 0 5 | 5 1 2 |

妙不

2 16 | 5 - | (5 6 1 | 2· 1 6 1 | 3 2 3 | 5 5 3 5) |

同，

i 65 | 55 2 | 1 (6 1 | 3 5 | 5 5 3 5) | 6 5 | 5 35 2 |

间枝杨柳间桃

2 35 1 | 1 2 | 6 - | 6· (3 | 2· 3 | 1 2 1 2 | 6 1 5 5) |

红。

5 32 | 2 6· | 1 - | (3 5 2 3 | 5 5 3 5) | 6 2 | 1 6 5 |

遥望青山重

6 (2 1 5 | 6 1 3 5) | 3 6 | 5 2 | 2 6 (3 | 2 2 3 6 |

叠翠，

1 6 2 | 1 2 3 5 | 2 3 1 7 | 6 5 6 | 1 3 2 6) | 36 65 | 5 2· |

近闻南

1 (2 1 | 3 5 | 5 5 3 5) | 5 6 | 5 2 | 2 2 1 | 2 6 1 |

屏敲晚

0 6. | 2. (3 | 1 2 1 | 6 1 5 5) | (中略) | 5. i | i 6 5 6 |

钟。 闻 得 断

6 5. | 2 5 3 5 3 | 2 - | (2 1 2 3 | 5 5 | 3 5 | 3 5 3 2) |

桥

5 3 5 | 5 2 1 | 6. (6 6 6) | 6 5 6 6 | 5 3 5 | 5 2. |

桥 不 断，

(5 5 | 3 3 5 | 3 5 3 2 | 1. 2 3 5 | 2 3 1 7 | 6 1 2 3 |

1 6 5 3 | 6 6 3 | 2 2 3 | 1 2 1 6 | 1 2 3 3 | 2. 3 1 7 |

6 0 1 | 1 2 2 6 | 5 3 5 5 | 5 6 1 | 2 1 6 1 | 3 2 3 |

5 5 3 5) | 5 6 3 | 0 5 2 | 1 (2 1 2 | 3 5 | 5 5 3 5) |

孤 山 并 非

3. 5 6 5 | 5 2 2 | 0 1. | 2 6 1 | 0 6 3 | 2 (2 3 | 2 1 |

独 山 峰。

6 3 5 5) | 5 0 2 | 2 5 2 | 1 - | (3 5 | 5 5 3 5) |

岳 王 坟 前

5 2 | 2 5. | 6 (2 3 | 1 6 1 | 3 5 3 | 6 1. 3 |

铁 人 跪，

2 3 2161) | 5 - | (5· 6 1 | 2 6 1 | 3 5 2 3 | 5 5 3 5) |

（嗳）

5 6· 5 | 5 2 | 1 - | (3 5 | 5 5 3 5) | 3 2· | 2 - |

千 载 遗 臭 骂

5 6 | 5 3 2 1 | 6 - | 1 2 | 6 - | 1 (6 1 |

奸 雄； 劝 君 行 善

3 5 | 5· 5 3 5) | 6· (3 | 2 3 1 2) | 5 161 | 6 5 0 5 |

莫 行

5 1· | (6· 5 3 2 | 1 2 | 3 2 3 5 | 2 3 5 6 | 3 5 1 3 | 2 -) ‖

凶。

上下句体的〔平湖调〕正格唱腔用途较广，既可用于演唱开篇，亦可用于演唱回书。一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），唱腔上句落“5”音，下句落“2”音。例如：

1 = F

选自开篇《八仙过海》
（邵孝衍传谱）

【平湖调】

2/4 (2 5 3 5 | 6 -) | 6 5 | 5 6 | 1 (6 5 | 3 2 3 | 5 6 1 2) |

九 重 春 色

(5 6 1 3 |

2 - | 2 3 | 1 - | 2 6 | 1· 6 | 5 - |

醉 仙 桃，

2 1 6 1 | 3 2 3 | 5 3 5 | 6 -) | 3 5 5 | 5 6· |

上 八 洞 神

(6 5 |
1 - | 3 2 3 | 5 6 i 2̇) | 3 5 | 2 - | 1 - |
仙 过 海

(2 3 |
2 6 | 6 1 6 3 | 2 - | 5 6 i 2̇ | 6 i 5 6 | 3 -) |
潮。

6 5 | 5 6 | 1 (6 5 | 3 2 3 | 5 6 i 2̇) | 6 i | 5 - |
打 从 昆 仑 来

6 - | (2̇ 6 1 5) | 5 3 | 2 - | 6 - | (2̇ 3̇ 6 |
经 过，

i 5 6 2̇ | i 3̇ i | 2̇ 3̇ i 2̇ | 6 2̇ 3̇ | i 2̇ 6 i) | 5 - | (5 6 i 3̇ |
（呵）

2̇ i 6 i | 3 2 3 | 5 3 5 | 6 -) | 7 - | 2̇ - | 7 - |
财 源 滚

7 3 | 2 7 | 6 - | 6 0 | 6 1 | 3 5 | 6 7 |
滚

6 - | 6 1 | 6 5 | 3 5 | 6 3 | 2 1 | 6 5 6 |
福 滔

6 1 6 3 | 2 - | 1 2 | 3 6 | 2 5 | 3 1 | 2 - |（下略）
滔。

〔平湖散唱〕：唱词多有增字，并可在唱中夹白。唱腔结构为上下句体。节拍为散与整的结合，即唱段的前几句为散唱，后几句为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。上句唱腔多落“5”音，后续过门落“6”音；下句均落“2”音，后续过门落“3”音。其散唱的特点为每句唱腔始为散唱，后半句或唱词的最后一字入板。〔平湖散唱〕散整交替的灵活演唱，以及可在句间随意加白的处理方法，使其极宜叙述，以表达不同人物情绪或不同故事情节。例如：

选自开篇《珍珠塔·后见姑》
（陈昌浩演唱　赵万福记）

1 = G
♩=144

2/4 (6 3 5 2̇ | 1̇ 2̇ 6 1̇ | 5 5 6 | 3 5 3 | 2 2̇ 6 | 1̇. 2̇ 1̇ 6 | 5 5 3 |

3 5 3 | 2 3 | 5 6. 1̇ | 3 2 5 | 1̇. 3̇ 2̇ 3̇ | 6 5 6 1̇ | 1̇. 3̇ 2̇ 1̇ |

6 2̇ 6 1̇ | 2̇ 6 1̇ 6 | 5 5 3 | 2 5 3 5 | 廿 6 –) 【平湖散唱】0 2 3 3 2 1̇ –
方大人！

5 5 3 2 – 5 0 6 1 | 2/4 0 2 6 | 5 – | (5. 6 1̇ 3̇ | 2̇ 1̇ 6 5 |
初次　扑渔　筒，

3 2) 3 | 廿 5 2 3 5 6 – | (白略) 0 5 3 3 2. 6 | 2/4 1 (2̇ 6 5 | 3 2 3 |
（竟　搭搭　搭篷）　急坏旁　边

5 3 5 3 | 6) 5 3 | 2 – | 2 5 3 5 | 6 – | 6 1 3 | 2 (2. 3 |
老陈　公。

5 6 1̇ | 6 3 5 4 | 3 –) | (白略) | 廿 0 3 5 3 5 0 5 3. 2 | 2/4 3. 2 | 1 (6. 1̇ |
男女立志　赛珍　宝，

3 5 | 6 6 6 i | 2 i 6) | 5 - | (5. 6 i 3 | 2 i 6 5 | 3 2 3 |

(噢)

6 -)
5 5 3 5 | 6. 6 6 | 5 5 3 | 2. 6 | 1 (6 i | 3 2 3 | 6. 5 6 1 |

到如今好一 块 黄 金

6) 5 3 5 | 2 - | 2 1 7 | 6. 5 6 | 6 1 6 3 | 2. (3 |

变 作 了 铜。

(中略) | 0 5 3 3 5 | 2 3 3 2 | 6 (i 2 2 | i. 2 6 i | 3 5 | 6. 6 6 i |

我且 慢谈 陈公 心纳 闷，

2 6 i 6) | 5 - | (5. 6 i 3 | 2 i 6 5 | 3 2 3 | 5 3 5 | 艹 6 -)

(嗯)

0 5 3 5 6 | 2/4 3 2 6 | 1. (2 6 i | 3 2 3 | 5 5 3 | 6) 5 3 | 3 2 |

再唱 花脸 夫 人 笑

0 5 3 5 | 6 - | 6 1 3 | 2 (3 | 5 6 i | 6 3 5 4 | 3 -) | (下略)

春 风。

〔串平湖〕：唱腔结构为上下句体，节拍亦为散整结合，一句唱腔始为散唱，在唱词的最后一逗或最后一字入板，且一个唱段从头到尾均如此。但它又是自由的，散句中也可插入一板一眼的一个整句唱腔。上句句尾落"5"音，也可落其他音；下句句尾落"6"音，与〔平湖调〕的下句多落"2"音不同。而称其为〔串平湖〕，是因为它常在唱腔的第四句或第八句后串奏一个大过门，当唱腔句尾落"6"音时，所奏的大过门艺人按工尺谱的唱名称之为"五字要弹"（视"6"为"6"）；有时在"五字要弹"后还可以再串"上字要弹"，这要根据道白的长短而定。其唱腔的特点是，散唱时多为一字一音，上板之后则字疏腔繁，

形成张弛与宽紧对比。例如：

选自开篇《果报录·品箫》
（陈昌浩演唱　赵万福记谱）

1 = G

♩=144

2/4 (1 2 3 | 2 3 1 2 | 6 6 1 | 6 3 5 3 | 2 2 | 2 6 1 6 |

5 5 3 | 3 5 3 | 2 3 | 5 6 1 | 3 2 5 | 1 6 2 3 |

6 5 6 2 | 1 2 1 | 6 5 6 1 | 2 6 1 6 | 5 5 3 | 2 5 3 5 | サ 6 -)

【串平湖】

5 5 2 3 0 2 3. 2 | 2/4 1. 6 | 5 (3 5 | 5 6 1 3 | 2 1 6 5 | 3 5 3 |

莫辨风流　滋味（丫）佳，

5 5 3 5 | サ 6) 5 3 2 2 3 3 2 0 1. 0 | 2/4 3 5 | 1 - | 2 - |

任凭你潘安宋玉貌　堪

6. (1 | 6 5 3 2 | 1 1 2 | 6 3 5 5 | サ 3) 6 6 1 6 0 1 6 | 2/4 6 1 |

夸。　就是想得　意中　人，

1 - | 0 3. | 2 6 1 | 6 1 2 | 5 - | 3. 2 |

到　如　今

2 1 6 1 | 3 (3 5 | 6 1 | 5 6 3 5 | 1 2 6 1 | 6 - |

6 1 6 5 | 2 3 5 | 0 5 3 2 | 1 2 1 | 6. 1 5 6 | サ 1)

5 2 2 0 5 3 2 6 | 2/4 1 0 | 3 5 | 1 - | 2 - | 6· (1 |
到底是 水中明月 镜 中 花。

6 5 3 2 | 1 1 2) | 5 - | 3 - | 3 (6 1 | 3 - |
(丫)

2 3 2 | 1 2 6 1 | 2 1 5 | 6 - | 5 3 5 3 | 2 2 6 |

1 5 6 1 | 5· 3 | 6 3 | 2 3 | 5 1 6 1 | 3 23 5 3 |

1 6 2 3 | 6 5 6 2 | 1 3 2 1 | 6 2 1 | 1 2 6 1 | 5 5 3 |

2 5 3 5 | 6 - |)0(| (1 3 3 | 2 3 6 1 | 6 6 1 |
(白略)

6 3 5 3 | 2 - | 2 6 1 6 | 5 4 5 | 3 5 3 | 2 3 |

5 6 1 | 3 2 5 | 1 6 2 3 | 6 6 2 | 1 3 2 1 | 6 2 1 | 1 6 1 6 |

5 5 3 | 2 5 3 5 | 艹 6) 32 6 1 6 0 6 1 1 (3) | 2/4 3 - | (下略)
可 比 鸟 宿 池 边，

〔紧平湖〕：唱腔结构为上下句体，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），演唱速度极快，多为♩=168至250。上句句尾落音自由，"5̣、6̣、1"音均可，下句可落"5̣"或"2̣"音，结束句落"2̣"音。曲调紧凑，起伏有致，一字一音，一句一个过门。演唱特点是，上句的前四字常用"干板"演唱，后三字入腔。多用于相骂、争吵以及对反派人物的叙述。例如：

1=G

♩=210

选自开篇《果报录·劝王文》
（陈昌浩演唱　赵万福记谱）

$\frac{1}{4}$ (6 | i | 5 | 3 | 2 | 3 | 5 | 6 | 3 | 5 | 2̇ 3̇ | i 2̇ |

6 i | 2̇ 3̇ | 2̇ | 3̇ | i 3̇ | 2̇ 3̇ | i) | 【紧平湖调】 2 | 3 1 | 3 | 3 2 | 2 |
崔 张 欢 合 在

6̣ | 1 | 5̣ | (5 i | 6 5 | 3 | 5 | 6) | 2 | 3 | 2 | 1 6̣ |
西 厢， 贾 午 私 偷

5̣ | i | 6̣ | 5̣ (3 5 | i | 2̇ | 3̇) | X | X | X | X | 3 |
韩 寿 香。 司 马 琴 挑 卓

2 6̣ | i | (6 i | 6 5 | 3 5 | 6 2̇ | i 6 | 5 | 5 i | 6 5 | 3 | 5 |
氏 女，

6) | 2̇ | i | 3̇ | 2 | 1 6̣ 5̣ | 5̣ | 6̣ (6̇ 5̇ | i | 2̇ | 3̇) |
世 龙 订 约 在 招 商。

X | X | X | X | 5̣ 3̣ | 5̣ | 3̣ | 5̣ |) 0 (| 1 | 2 2 | 6̣ | 1 |
破 坏 佛 门 尚 有 宫 来 做，（白略） 潘 必 正 偷 诗

(3 | 5 | 6) | ⁶5̣ | 5̣ | 6̣ | 3̣ | 2̣ | 2̣ (3 | 5 3 | 2 5 | 3) |
陈 妙 常。

5 | 3 | 2 | 3 | 2 | 2 | 6 1 | (6 i | 6 5 | 3 5 |
古 人 多 少 偷 风 月，

6 2 | i 6 | 5 | 5 i | 6 5) | X X | X | 2 | 2 | 6 | i 65 |
难道 他 下 代 儿 孙

(3 | 5 | 6) | 5 | 5 | 6 | 3 | 2 | 2 (3 | （下略）
皆 不 昌？

〔赋调〕：是四明南词说唱长篇书目时应用最广的曲调，故艺人们称之为第二基本调。因早期多用于演唱春赋、秋赋、堂赋等描绘景色、铺陈环境、渲染气氛的赋赞，故称〔赋调〕。后在长篇书目中多用来描述人物内心活动、回忆往事、抒发情感。唱腔结构为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。上句落音"1、5"不等，下句落"3"音，结束句落"5"音，而伴奏的结束句则落在"2"音上。其演唱特点为：词曲结合紧疏相间，唱词的摆放多变，起唱的第一字常在"嚣板"或眼上。是叙事、抒情均宜的曲调。例如：

选自《玉蜻蜓·求签》
（何贵章演唱　赵万福记谱）

1 = F
♩=130

2/4 (0 33 | 2 3 i 2 | i i 2 6 | 5 6 i i | 6 i 6 5 | 3 5 5 6 |

3 3 | 3. 3 3 2 | i i 2 6 | 5. 6 i. i | 0 i 0 i | 0 i 0 2 |

3 2 5 | 6 5 3 2 | i 2 | 6. i 2 3 | 2 6 i 5 | 6 2 3 |

【赋调】
2 6 i 5 | 6) 2. | 2 5 | 1 (5 3 | 2 2 3 6 | i 6i23 |
奴 流 泪，

i 3 3 | 2 3 6 5 | i) 5 0 | 0 6 | 1 (6 i | 3 5 |

出 云 房，

3 5 3 2 | i. 2 3 3 | 2 6 i 2 | 5 5 5 5 | 6i23 126i | 5. 5 i 2 |

2 i 6 3 | 5) 5 5. | 3 5 | 0 6 1 | 6 6 | 1 3 |

曲折 弯兜 绕 回 廊。

(3. 2 3 5 | 3 5 | i. 6 i 2 | 3 3 | 3. 3 3 2 | 3 2 |

i 6. i | 3 i. 6 | 5. 6 6 5 | 3) 1 2 | 1 6 | 6 5 5 |

行 来 到 了 大

1 5 | 5 - | (5. 6 i 2 | 2 i 6 i | 5) 5 i | 6 5 |

殿 内， 凤 目 悄 悄

0 3 | 3 6 | 3 - | (i. 2 6 5 | 3 5 | i. 6 i 2 |

看 中 来。 (白) 但只见——

3 2 | i. 6 i 2 | 3 i. 2 | i. i 6 i) | 5 6 5 | 0 2. |

三 世 如

3 (5 3 | 2 3 6 | i 6i23 | i. 2 3 5 | 2. i 6 5 | i 6. i |

来

莲　台　坐，

底　下　端　立　一　慈　航。

对　着　慈　航

呆　呆　想，

低　下　头　来　暗　思

量！

（下略）

〔赋调〕用于抒情时，上下句落音、伴奏的结束句与上例相同，但唱腔的结束句落在"6"音上。其旋律特点是拖腔婉转而悠长，唱腔与伴奏过门均宜尽情抒发故事中人物的情怀，并为演员充分发挥表演技巧留下了空间。例如：

选自《庵堂认母·后游庵》
（柴炳章演唱　赵万福记谱）

1 = F

♩= 144

2/4

【赋调】

（白）那边——（唱）一　带　围　屏

2 3 6 | 1 2 7 6 | 1 2 1 1 | 5 5 3 5) | 5 6 0 | 2 - |

雕刻

1 (2 1 | 3 5 | 3 5 2 3 | 1 2 6 1 | 1 6 6 | 5 - |

巧，

5 3 2 3 | 5· 2 | 1 2 6 1 | 5 6 1 2 | 2 3 1 6 | 5 2 3 |

1 2 6 3 | 5 2 2 | 1 2 6 1 | 5) 1 6 | 5 - | 5 - |

雕的是

3 5 | 2 3 | 0 6 | 6 6 1 | 3 (3 3 5 | 3 5 2 1 |

唐僧取经到西方。

3 5 | 2 3 1 2 | 3 2 | 1 2 6 1 | 3 5 | 1 6 1 2 |

3) i 5 | 6 6 0 | 0 5 2 | 2 3 6 | 6 1 | 5 - |

解元拭目定眼望，

(5· 6 1 2 | 2 1 6 3 | 5 3 5 | 2 1 2 3 | 5 6 1 2 | 2 1 6 1) |

3 5 | 1 2 | 0 3 | 0 3 5 | 2 6 1 |

姨太云房怎不见

1 5 | 6 0 | (1· 2 3 3 | 2 1 | 6 5 3 1 | 2 0) | （下略）

床？

〔紧赋调〕：又名〔流水板〕。唱腔结构为上下句体，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）。艺人视其为〔赋调〕紧缩后的变体。上下句落音较自由，上句唱腔的落音有“2、5̣、1、6̣”，下句多落“3̣、2̣”二音，唱段的结束句落“6̣”音，伴奏的结束句落在“2”音上。其腔多为一字一音，句末偶有拖腔。上句唱腔旋律常在高音区行进，下句唱腔旋律常在低音区行进。常用于表现心急、烦躁、紧张等情绪。例如：

1 = G

选自《珍珠塔·见姑》
（柴炳章演唱　赵万福记谱）

【紧赋调】快速

(前略) | 1/4 0 5 | 3 | 2 | 2 | 2 | 2 | 7 | 7 | 7 | 7 | (7 2 | 7 2) |
又 听 梵 王 宫 内

7 | 7 | 2 | 2 | 2 6 | 6 (7 | 6 6 | 5 3 | 6 | 2 7 | 6 |
初 钟 发，

3 5 | 6 2 | 1 7) | 2 | 1 | 7 | 7 | 6 1 | 6 5 | 3 | 5 | (3 5 |
鼓 打 初 更 漏 更 长。

5 2 | 3 | 5 5 | 3 5 | 2 1) | 3 2 | 2 1 | 6 | 6 | (1 2 | 1 2 |
此刻 方 卿

1 2 | 1 2) | 3 | 3 7 | 3 0 | (3 3 | 2 3 | 2 1 | 1 6 | 5 | 2 3 |
心 如 火，

5 | 6 1) | 3 0 | 5 0 | 1 | 2 | (0 3 | 2 3) | 5 0 | 1 0 | 2 | 6 1 |
一 路 前 趋 奔 羊

0 5 | 5 | 6 | 6 0 | (1 2 | 3 3 | 2 3 | 2 1 | 6 1 | 5 3 | 2) | (下略)
肠。

〔词调〕，原称〔悲调〕。调高为1＝D，二胡定“1—5”弦。而〔赋调〕调高为1＝G，二胡定“5̣—2”弦，故一般将〔词调〕看作是〔赋调〕的反宫唱法。唱腔结构为上下句体，一板一眼（2/4拍）。唱腔上句落“2”音，下句落“5̣”音，结束句落“1”音，伴奏结束句则落在“5̣”音上。旋律起伏大、音域宽，第四、七两句唱腔曲调悠长，常见大跳。在快速演唱时，宜于表现悲壮激昂之情；慢速演唱时，宜于表现悲切忧郁之态。故多用以表现哭泣、叹息、苦恼等情状，又常被用来表现儿女恋情。例如：

选自《双珠凤》

（柴彬章演唱　赵万福记谱）

1＝D

快速

2/4 (i̇ 6 i̇ 3̇ | 2̇ 2̇ 2 6 | 5 i̇ 6 3 | 5 – | 5 3 2 5 | 3 1 2 3 |

5 3 6 | 5 – | i̇ 5̇ 3̇ | 2̇ 3̇ 3̇ 6 | 5 i̇ 6 3 | 5 3 5) |

【词调】

i̇ 3̇ 2̇ | 2̇ i̇. | 2̇ 6 | 6 3 | 3 (6 5 6 | 1 6̣ 1 2 |

大 红 花 帖

3. 6 5 6 | 1 6̣ 1 2 | 3 5 3 | 1 6̣ 1 2 | 3) 3̇ 2̇. | i̇ 6 i̇ |

桌 上

0 i̇. | 2 – | (2 5653 | 2356 3212 | 6̣ 5̣ 6̣ | 1. 2 5 3 |

铺，

2 1 6̣ 3̣ | 5̣ 3̣ 5̣ | 6̣ 1 | 2 3) | i̇ 2̇ | i̇ 6 6 |

举 手

2 – | 0 2̇ | i̇ 656 | 0 5 6̣ | 1 (5 3 | 2 1 5 3 |

就 把

6) 5 6 | 5 2 3 2 | 2 5 6 | 5 - | (6 1 | 2 3 |
香墨 磨。

5 6561 | 5 5 6 | 1 5 3 | 2 5653 | 2 6 1216 | 5) i 6. |
七言

5 6 | 6 5 6 | 5 2 3 2 | 2 1 6 1 | 6 - | 6 - |
诗句 龙蛇 体，

(5 6i 6 5 3 | 2) 3 2 1 | 2 - | 6 6. 3 | 5 5 3 | 0 6 5 | 3 2 |
(啊) 但愿 小姐 琴箫

0 1 6 1 | 5 - | (6 1 | 2 3 | 5 6561 | 5 -) | (下略)
和。

第二类：从绍兴乱弹等戏曲音乐中吸收的唱腔，有〔三五七〕、〔三顿板〕、〔武二簧〕等。这些曲调是在四明南词有了职业艺人之后，为弥补说唱长篇书目时原有曲调的不足而吸收并加以融化的。

〔三五七〕：原为绍兴乱弹曲调，因其唱词的上句八字句逗为"三、五"，下句为"四、三"句逗的七字句，故名。又由于"三、五"句可以变为"二、五"句，所以〔三五七〕的词格与上句"二、五"、下句"四、三"的对偶式七字齐言句基本相同。四明南词的〔三五七〕与绍兴乱弹的〔三五七〕大同小异。调高为1 = C，一板一眼（$\frac{2}{4}$）。依据唱词的句读，上句唱腔一般由三个分句组成，分句间都有过门，句末落于"2"音；下句由两个分句组成，分句间也有过门，句末落于"1"音。上下句唱腔各有一种变化式，都是把最后一个分句重复唱一遍，第一遍的落音翻高5度，第二遍再落到原来的落音上。

〔三顿板〕：系由绍兴乱弹中的〔流水〕演变而成。因其每句后续过门都是依唱腔的落音强奏三拍，故名。四明南词的〔三顿板〕，唱腔为上下句体，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）。紧奏紧唱，速度为♩=120 左右。上句唱腔多落"5、2"等音，下句唱腔落"3"音，唱段结束句落"5"音。宜于表现愤怒、激动、急躁、紧张等情绪。

〔武二簧〕：又称〔糊二簧〕，是相对宁波摊簧的〔清水二簧〕而言的，即彼"清"此"糊"。原系绍兴乱弹中花脸的〔二凡〕（即二簧）唱腔，被四明南词吸收后，保持了原曲调的特点，曲调高亢激越，行腔豪爽有力。唱腔为上下句体，一板一板（$\frac{2}{4}$拍），演唱速度较快。调高和节拍与〔三五七〕相同，而上下句以及尾奏的落音均与〔三顿板〕相同，但唱腔总体上较〔三顿板〕平缓而悠长，宜表现凄凉或悲壮的情绪。

第三类：杂曲小令，有〔锁南枝〕、〔鲜花调〕、〔断链条〕、〔夸调〕、〔红绣袄〕等。均来自当地流行的小曲。它们各有特色，个性较强，被吸收到四明南词中后，多按各自的个性作点缀性使用。

四明南词的伴奏音乐包括伴腔、过门、器乐曲牌三类。

伴腔：是四明南词音乐中极富特色的一部分。在为唱腔伴奏时，乐队并不完全随着唱腔旋律演奏，为衬托唱腔的意境，并发挥各种乐器的性能，常对唱腔旋律进行增减，或时停时奏，或另辟蹊径，形成类似支声复调式的多声部效果，悦耳动听。艺人总结的主要伴奏手法为"你唱我停、你停我奏、你减我繁、你高我低"。这种伴奏技法，均建立在"伴"字的基础之上，以突出演员的演唱为准则，极具艺术性。例如：

选自开篇《八仙过海》
（邵孝衍传谱）

1＝G

【平湖调】　　(你唱我停)　　(你停我奏)

唱腔 2/4 0 0 | 0 0 | 6 5 | 5 6. | 1 0 | 0 0 |
九 重 春 色

伴奏 2/4 25 35 | 6 - | 0 0 | 0 0 | 1 65 | 3 23 |

(你简我繁)

0 0 | 2 - | 2 3 | 1 - | 2 6 | 1. 6 |
醉 仙 桃，

5.6 12 | 6 23 | 13 21 | 6.1 23 | 12 61 | 5 53 |

5 - | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 3 55 | 5 6. |
上 八 洞 神

56 13 | 21 61 | 3 23 | 5 35 | 6 - | 0 0 | 0 0 |

(你高我低)

| i - | 0 0 | 0 0 | 3 5 | 2 - | i - |

仙 过 海

| i 65 | 3 23 | 56 i2 | 6 i3 | 2. i 6i | 5 35 |

| 2 6 | 6i 63 | 2 - | 0 0 | 0 0 | 0 0 | (下略)

桥。

| 6 6i | 63 53 | 2 23 | 56 i2 | 6i 56 | 3 0 |

过门：包括起板、"门头"、"要弹"、尾奏等四种。

起板有〔大起板〕、〔小起板〕之分。〔大起板〕节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），一般长三十五板，常用作定场曲。可单曲演奏；为渲染气氛也可与〔小起板〕或〔小拜门〕等曲牌接连演奏。〔小起板〕节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），一般全长二十板。主要用于〔平湖调〕的前奏。又有从"6"音起的"五字起板"和从"1"音起的"上字起板"之分。应用于〔串平湖〕、〔紧平湖〕的前奏时，曲调均有缩减。〔大起板〕、〔小起板〕连奏如：

1＝G （邵孝衔传谱）

【大起板】 ♩＝104

箫 | 2/4 0 0 | 1 23 | 1 62 | 1 12 | 32 53 | 23 61 |

二胡 | 2/4 0 0 | i 2 | i 62 | 1 25 | 3 53 | 2 6i |

琵琶 | 2/4 0 022 | 11 23 | 11 6156 | 11 234 | 323 5653 | 2355 3235 |

（双） （双）

扬琴 | 2/4 0 0 | ii 23 | 1i 62 | 11 12 | 32 53 | 23 61 |

| 2 35 | 2 23 | 5i 65 | 3 53 | 25 32 | 1 61 |

| 2 35 | 2 23 | 5 6i | 3 53 | 25 32 | 1i 6i |

| 22 3235 | 22 i66 | 53 6545 | 3 i2 | i i66 | 56ii 6535 | 11 61 |

（双）

| 22 35 | 22 23 | 5i 65 | 32 53 | 25 32 | 1i 6i |

2 5 3 2 | 1 1 5 | 2 1 6̣ 1 | 5 5 6 | 1̇ 3̇ 2̇ 1̇ | 6 1̇ 2̇ 3̇ |

2̇ 3̇ 2̇ | 1̇ 1̇ 3̇ | 2̇ 1̇ 6 1̇ | 5 5 6 | 1̇ 2̇ 3̇ | 6 2̇ 3̇ |

双

2 55 3532 | 1 1 3 5 | 2 1 61̇65 | 5 5 5 6 | 1̇ 3̇ 2̇ 3̇ | 6 3̇ 2̇ 2̇2̇ |

2 5 3 2 | 1 1̇ 3 5 | 2 1 6̣ 1 | 5̣ 5 5 6 | 1̇ 3̇ 2̇ 3̇ | 6 1̇ 2̇ 3̇ |

1̇ 6 5 | 3 2 3 | 5 1̇ 6 5 | 3 5 3 2 | 1 3 2 5 | 3 5 3 |

1̇ 6 5 | 3 2 3 | 5 6 1̇ | 3 3 2 | 1 3 2 4 | 3 5 3 |

1 1 6545 | 3. 5 5 3 | 5 1̇ 6545 | 3 1̇1̇ 6535 | 1 1 234 | 3 33 3533 |

1 1̇ 6 5 | 3 3 2 3 | 5 1̇ 6 5 | 3 5 3 2 | 1 3 2 5 | 3 3 5 3 |

2 5 3 6 | 5 6 1̇ | 5 6 5 | 6 1̇ 5 6 | 1̇ 3̇ 2̇ 1̇ | 6 1̇ 2̇ 3̇ |

2 3 6 | 5 6 2 | 1̇ 6 5 | 6 1̇ 5 | 1̇ 2̇ 3̇ | 6 2̇ 3̇ |

2355 3523 | 5 5 561̇1̇ | 61̇36 5 5 | 6 1̇ 5 6 | 1̇ 3̇ 2̇ 3̇ | 6 3̇ 2̇ 2̇ |

2 5 3 6̣ | 5̣ 5 6 1̇ | 5 6 5 5 | 6 1̇ 5 6 | 1̇ 3̇ 2̇ 1̇ | 6 1̇ 2̇ 3̇ |

1 6 5 | 3 2 3 5 | 6 1̇ 6 | 5 1̇ 6 5 | 3 6 5 3 | 2 - |

1̇ 6 5 | 3 3 5 | 6 1̇ 6 | 5 6 5 | 3 6 5 3 | 2̇ 2̇ 6 |

双

1̇ 1 6545 | 3 6 5 1̇ | 666 1̇2̇1̇6 | 561̇1̇ 61̇65 | 3561̇ 6535 | 2 2 2̇ 6 |

1 1̇ 6 5 | 3 2 3 5 | 6 6 1̇ 6 | 5 1̇ 6 5 | 3 6 5 3 | 2 2 2 3 |

【小起板】

1 3 2 6 | 5 3 5 | 6 5 3 | 2 2 5 | 5 1 6 5 |

1 2 6 | 5 3 5 | 6 5 3 | 2 2 3 | 5 6 1 |

双

1 1 6136 | 5 5 3 5 | 6 6 6535 | 2 2 2 3 | 5 1 6545 |

1 1 6 1 | 5 5 3 5 | 6 6 3 1 | 2 2 2 3 | 5 1 6 5 |

3 5 3 2 | 1 3 2 1 | 6 | 1 3 2 1 | 6 1 2 3 |

3 2 3 | 5 3 5 | 6 2 6 | 1 2 3 | 6 2 3 |

3 55 5 3 | 5 6 1651 | 6 3523 | 1253 2321 | 6123 1215 |

3 5 3 2 | 1 3 2 1 | 6 6 2 3 | 1 3 2 1 | 6 2 1 1 |

1 2 6 1 | 5 5 3 | 2 5 3 5 | 6 - | 1 2 6 5 |

1 2 6 1 | 5 5 3 | 2 3 5 | 6 - | 1 2 6 1 |

双

3553 6136 | 5 5 5 3 | 5 6 1651 | 6 6 2 6 | 1 1 6545 |

3 5 6 1 | 5 5 5 3 | 1 3 2 1 | 6 6 6 6 | 1 1 6 5 |

3 2 3 5 | 6 1 6 | 5 1 6 5 | 3 6 5 3 | 2 - ‖

3 2 3 5 | 6 1 6 | 5 6 1 | 3 2 5 3 | 2 - ‖

3 6 5 1 | 6 66 1216 | 5611 6165 | 3561 6535 | 2 2 2 6 ‖

3 2 3 5 | 6 6 1 6 | 5 1 6 5 | 3 6 5 3 | 2 2 2 3 ‖

〔大起板〕一般演奏于开始演唱之前，〔小起板〕比较灵活，也可以多次反复。琵琶定弦"5̣—1—2—5"，二胡定弦"2—6"，箫筒音作"5̣"。

"门头"，是艺人们对"过门"的习惯称谓。其特点，一是无论用在逗间还是用在句间，"门头"的起始音均与前面唱腔的落音保持一致，腔落"1"音，"门头"起音一定也是"1"；二是"门头"的长短不一，旋律有的固定，有的基本固定而可以发展或紧缩；三是可与其他"门头"连奏，构成长过门。

"要弹"，指在一个唱段中两句、四句唱腔后的长过门。在唱腔间，演员有较长的说白、动作时，常用较华彩的曲调作为伴奏。"要弹"的起始音也须与唱腔的落音一致。为此，"要弹"按音阶排列有"1、2、3、5、6、7"六种，以工尺谱称之为"上字要弹"、"尺字要弹"、"工字要弹"、"六字要弹"、"五字要弹"、"乙字要弹"等。其中，"尺字要弹"有 $\frac{2}{4}$ 拍与 $\frac{1}{4}$ 拍两种，曲调也不一样；"乙字要弹"起音不是"7"音，但是在旋律中"7"音得到了特别的强调，是与其他"要弹"的不同之处。例如：

【上字要弹】

$\frac{2}{4}$ 6. (i | 65 32 | i i2 | 6.3 55 | 3 - | 3 - |

2.3 36 | i 6i | 26 i5 | 6 - | 5.6 53 | 2 26 |

i5 6i | 5 - | 6 3 | 2 3 | 5 6i | 32 5 | i.6 23 |

6 6i | i3 2i | 62 i6 | i2 i6 | 5 53 | 25 35 | 6 -) | (接唱)

(i 33 | 23 6i | 6 6i | 63 53 | 2 - | 26 i6 | 5 45 |

3 53 | 2 35 | 5 i | 32 5 | i6 23 | 6 65 | i3 26 |

65 6i | 26 i6 | 5 53 | 25 35 | 卄 5 -) | (接唱)

【尺字耍弹】

2/4 2̇ (1̇ 2̇ 3̇ | 5̇ 5̇ | 3̇ 5̇ | 3̇. 5̇ 3̇ 2̇ | 1̇. 2̇ 3̇ 5̇ | 2̇ 3̇ 1̇ 7 | 6 6 2̇ 1̇ |

6 1̇ 5 3 | 6 5̇. 3̇ | 2̇ 3̇ 6 | 1̇. 1̇ 2 6 | 1̇ 2̇ 3̇ 3̇ | 2̇ 3̇ 1̇ 7 | 6 6 3 5 |

1̇ 2̇ 2̇ 6 | 5 3 5 6 | 5. 6 1̇ | 2̇ 1̇ 6 5 | 3 2 3 | 5 5 3 5) | (接唱)

【工字耍弹】

2/4 (3̇ 3̇ 2̇ 3̇ | 1̇ 3̇ 3̇ | 2̇ 3̇ 1̇ 2̇ | 6 6 1̇ | 5 6 3 5 | 2 - | 1̇ 3̇ 2̇ 6 |

5 3 5 | 6 5 3 | 2 2 3 | 5 1̇ 6 5 | 3 5 3 2 | 1̇ 3̇ 2̇ 1̇ | 6 - |

1̇ 3̇ 2̇ 1̇ | 6 1̇ 2̇ 3̇ | 1̇ 2̇ 6 1̇ | 5 5 3 | 2 5 3 5 | 6 -) | (接唱)

【六字耍弹】

2/4 (5 3 5 6 | 3 - | 3̇. 3̇ 3̇ 2̇ | 1̇ 1̇ 2̇ | 2̇ 3 5 | 6 - |

5 4 3 5 | 2 - | 1̇ 2̇ 1̇ 6 | 5 - | 3 2 3 5 | 2 3 |

5 5 | 3 2 5 5 | 1̇ 3̇ 2̇ 3̇ | 6 5 6 1̇ | 1̇ 3̇ 2̇ 6 | 6 5 6 1̇ |

5 - | 3 2 5 3 | 2 3 | 5 5 | 3 2 3 5 | 1̇ 3̇ 2̇ 3̇ |

6 5 6 1̇ | 1̇ 3̇ 2̇ 6 | 6 5 6 1̇ | 1̇ 6 1̇ 6 | 5. 3 | 2 5 3 5 | サ 6 -̂) | (接唱)

【五字耍弹】

2/4 (6 5 6 | i 2 6 | 5 3 5 | 6 i 3 | 2 - | 2 2 6 | 5 3 5 |

6 i 3 | 2 2 3 | 5 6561 | 3 5 | 1. 3 2312 | 6. 5 6123 |

1. 3 2321 | 6123 1261 | 6 2 1265 | 5 5. 3 | 2. 3 1 2) | (接唱)

【乙字耍弹】

1/4 (6 | 2 7 | 6 | 3 5) | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 7 |

梵 王 宫 内

7 | 7 | 7 | 7 6 | 7 ‖: (3 2 | 3 | 7 6 | 7 :‖: 2 2 | 7 | 5 6 | 7) :‖

7 | 2 | 6 7 | 6 7 | 2 3 | 2 | (2 5 | 3 2 | 7 3 | 2 | 7 5 | 6 |

钟 初 发。

7 7 | 6 | 3 2 | 5 | 7 7 | 6 | 3 6 | 5 | 6 7 | 5 | 3 2 |

5 | 2 2 | 0 3 | 5 | 3 2 | 3 5 | 6 | 2 7 | 6 | 3 5 | (下略)

尾奏也称尾声，常用于“五柱头”唱段的结束处。特点是，曲调简洁，结束音往往与唱段的结束音不同，尾奏也可以是唱腔间用的“门头”。

器乐曲牌：四明南词的器乐曲主要可分三类：一是四明南词自己特有的，如〔大小起

板〕、〔将军得胜令〕、〔南词小起板〕、〔南词大起板〕等；二是从江南丝竹乐中吸收来的，如〔四合如意〕等；三是采用当地民间小调发展而成的，如〔锁南枝〕、〔鲜花调〕等。它们用在开演之前或休息之时，一方面起着静场作用，另一方面也以此显示该班的演奏水平。四明南词的器乐曲丰富而有特色，它的〔将军得胜令〕已成为江南丝竹乐的精品。

〔大小起板〕，是〔大起板〕与〔小起板〕的组合，它可以是唱腔的前奏，也可以是独立的器乐曲。合奏时，有扬琴、二胡、琵琶、箫四件乐器。

〔将军得胜令〕，为区别江南丝竹的同名乐曲，艺人们又称其为“文将军”。虽只几件乐器，却能奏出千军万马的威武雄壮之势。它的特点是：调式转换频繁，段落结构多样，音乐高潮迭起，几乎每两次转调后，就有一个音乐高潮，且手法各异。

〔南词小起板〕，是四明南词独有的凤箫独奏曲。以〔小起板〕连奏，演奏时多加花变奏，曲调华丽而流畅。

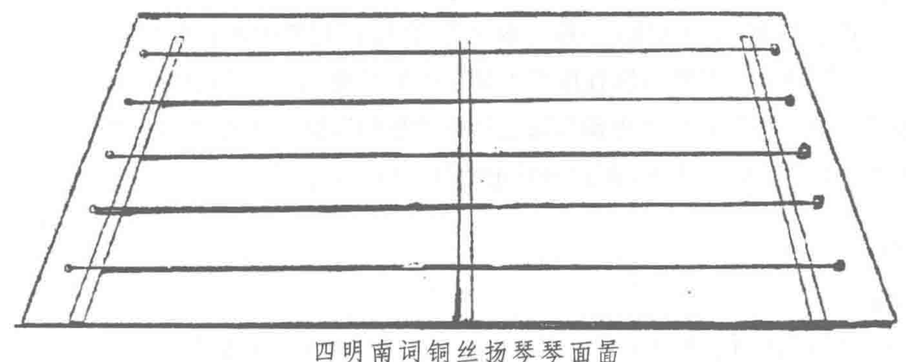
〔小拜门〕，平时很少演奏，参加喜庆堂会则必先演此曲，并以此讨礼。演奏时，曲调可以反复，到正式演出开始时，即可转入〔大起板〕或〔小起板〕，然后开唱。

〔四合如意〕，是一首曲调疏密相间、气氛轻松愉快、喜气洋洋的器乐曲。全曲共六段。

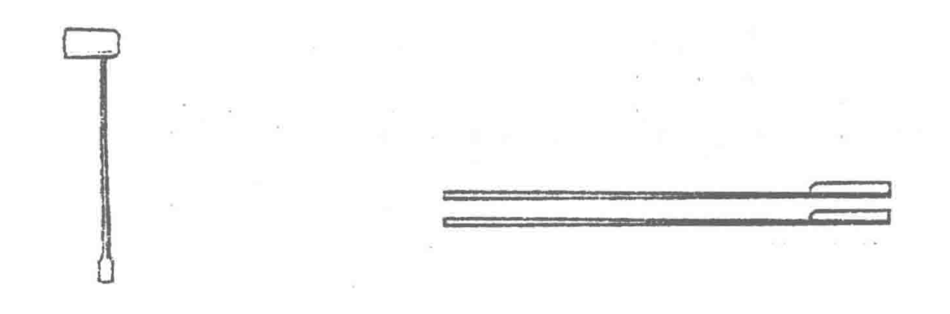
〔锁南枝〕，系由民间小调发展而成的一种极富南词音乐特色的琵琶独奏曲。表现的是淡雅而舒畅的情绪。

〔鲜花调〕，是器乐曲中的一种二胡独奏曲，系由宁波民歌〔武鲜花〕与〔鲜花调〕糅合改编而成。

四明南词伴奏的乐器，视参加伴奏的人数而定。一档（南词艺人称“一品”，下同），为说唱者自弹三弦；双档，主唱者弹三弦，另一人操扬琴；三档，再加琵琶；五档，再加二胡、凤凰箫；七档，再加阮、笙；九档，再加中音二胡（或四胡）和双清；十一档，再加筝与鼓板。一般情况下为五档或七档。合奏时，主旋律骨架相同，但允许各种乐器按各自性能及其在乐队中地位的不同而加以变化。其中，小三弦为主唱者所操，起板必由它开始，而后它可奏可停，由始至终起着领奏的作用。扬琴主要是打节奏，演奏时多奏八分音符，后半拍多奏双音，也起着控制乐队演奏速度的作用。二胡奏主旋律，像一条线一样将其他各声部串联起来。琵琶是“填空加花”、上窜下跳，极为活跃。凤箫在各声部之上，时断时续、飘飘渺渺。艺人们谓之“二胡一条线，洞箫似缕烟；琵琶蝶双飞，三弦点打点。”当一些“老搭档”聚在一起演奏的时候，他们你繁我简、你高我低，你进我出，此起彼伏，配合极为默契，而产生的效果则变化莫测，绚丽多姿。



四明南词铜丝扬琴琴面图



校音铜榔头　　飞丝(即打摔)

宁波走书音乐　宁波走书音乐源于农民劳作时一唱一和的田歌、小调，后又不断吸收四明南词、绍兴莲花落及宁波摊簧等音乐发展而成。

宁波走书用宁波方言演唱，文白兼用。唱词虽以七言上下句为主，却是诗赞体与歌谣体并用。演唱大多用本嗓，注重行腔时气息的流畅，走板的准确与稳妥。

宁波走书的主要唱腔曲调有：〔四平调〕、〔赋调〕、〔马头调〕、〔词调〕、〔三顿〕五种曲调，俗称为"五柱头"；其中前三种又称"老三门"。此外还有〔二簧〕、〔还魂调〕以及外来曲调〔平湖〕、〔大陆调〕等。在唱段的构成上，早期的为四句、六句一曲，腔调比较单一。发展中艺人们创造了"以腔接腔"的组合唱法，且各种唱腔的组合相当灵活，〔四平调〕可转接〔赋调〕，〔词调〕可转接〔快二簧〕，〔二簧〕可转接〔快二簧〕，以及〔马头调〕转〔赋调〕等等，使其音乐功能得到了进一步的丰富。

〔四平调〕：唱腔为四句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。四句腔的落音分别为“2、2、6̣、1”。除第三句外，其他三句唱腔后均有伴奏人员帮唱的衬腔。艺人对这四句腔有专门的称谓。第一句称“上韵”,第二句称“中韵”,第三句称“垫句”,第四句称“掼落韵”或称“落韵”。该曲调极擅抒情，多用于开场，起定场诗的作用。例如：

1＝G

选自《白鹤图》

（许斌章演唱　万国春记谱）

【大起板】

$\frac{2}{4}$ (1̇. 6 5 1̇ | 6 1̇ 1̇ 2̇ | 3 2 3 | 5 1̇ 2̇ | 6 5 3 5 ‖: 1̇ 1̇ | 3 5 6 3 |

5 5 | 6̣ 5 6 1̇ | 2̇ 2̇ | 1. 2 3 5 | 2̇ 3̇ 2̇ 1̇ | 5 6 1̇ | 1̇ 2̇ 1̇ |

6 5 3 5 | 5 1 1 2 | 6 5 3 | 2 1 3 | 2 2 3 | 5 1̇ 2̇ | 6 1̇ 1̇ 2̇ |

【四平调】

3 2 3 | 5 1̇ 2̇ | 6 5 3 2 :‖ 1̇. 6 5 7 | 廿 6̂ -) | 6 ⁷6 - - | $\frac{2}{4}$ 2 3 |

(唱)青 青 秧 苗

3 53 2 16̣ | 1 2 | 5 3 6 1̇6 | 5 3 2 | 1̇ 6 3 5 | 5 3 2 |

无人 管，(伴)(哎 仑 哎) (唱)幼 小 丧 母 受

5 3 2 | 3 2 1 | 1 3 2 1 | 6 5 3 5 | 5 1̇ 1̇ 7 | 6 5 3 |

苦 楚。 (伴)(哎 仑 仑 要 依 哎 哎 仑)(要 仑 仑

2 6̣ 1 | 2 - | 5 5 3 5 | 5 53 2 1 | 6̣ 3 5 | 2 32 1 |

哎 啊 哎) (唱)后 母 待 我 两 样 心，离 开 娘 家

2 1 6 3 | 5 5 3 | 5 6 | 3 53 2 3 | 1 6 1 | 2 1 6 5 |
到 王 府。(伴)离 开 娘 家 到 王

3 (2 3) | 5 3 6 | 5 3 2 | 1. (2 | 7 6 5 6) | (下略)
府。 (伴)(哎 仑 仑 依 要 哎)

〔四平调〕在实际应用时，四句唱腔各有变化，如"上韵"可用散唱的"叫头"起唱，唱腔旋律的高低，也可据词义及字声适当加以调整，甚至前四字用说白，从第五字入腔。"中韵"有"中韵连板"、"中韵清板"两种变化，是〔四平调〕的第二句唱腔衍变出新的唱腔句。它们的结构较〔四平调〕紧凑，演唱时似说似唱，犹如向听众面对面地讲述故事，极为亲切、入耳，有很强的叙事性。其中"中韵连板"四句唱腔的落音分别为"6、1、6、3"。如：

2/4 5 6 5 3 | 2 3 2 1 | 6 - | 3 5 6 5 | 2 3 2 6 | 1 - |
革 命 人 民 有 了 它， 团 结 战 斗 心 一 条，

3 5 3 5 | 2 6 | 1 6. | 5 3 2 3 | 2 3 2 | 3 - | (下略)
树 雄 心 来 创 大 业， 敢 叫 山 河 换 新 貌。

"中韵清板"为清唱，四句唱腔的落音分别为"3、1、1、3"。如：

2/4 3 5 3 5 | 2 2 3 | 3 5 6 5 | 2 6 1 |
(清唱)革 命 人 民 有 了 它， 团 结 战 斗 心 一 条，

5 3 5 | 2 6 1 | 5 3 2 3 | 2 2 3 | (下略)
树 雄 心， 创 大 业， 敢 叫 山 河 换 新 貌。

〔赋调〕：有〔赋调〕、〔快赋调〕之别。〔赋调〕唱腔为上下句体，一板一眼（2/4拍）。上句落"5"音，下然落"3"音，唱段结束在"2"音上。其特点是前四字句幅紧，后三字句幅宽，且七字唱词的倒数第二个字与最后一个字均有一小拖腔。宜叙事也宜抒情。例如：

1 = F

选自《白鹤图》丁月娥
（许斌章演唱　万国春记谱）

【赋调】

2/4 0 0 6 | 5 6 3 | 5 3 2 1 | 6 (i 6 i | 2 6 i) | 5 6 |

（白）相公呀！（唱）你 背 井 离 乡 有 数

5 3 2 | 1 0 6 5 | 5 (6 5 6 | 5 2 3) | 3 i 6 | 5 3 5 |

载， 不 知 你 如 今

1 3 2 | 2 1 6 5 | 3 0 | 3 5 5 | 3 5 | 3 5 2 1 |

在 何 方？ 莫 非 你 途 中 遇

6 - | 1 - | 5 3 2 | 1 0 6 5 | 5 0 | 3 5 5 |

盗 遭 灾 殃？ 莫 非 你

3 5. | 1 3 2 | 2 1 6 5 | 3 0 |（中略）| i i 6 |

生 病 卧 招 商*？ 究 竟 你

3 5. | 1 3 2 | 0 1 6 5 | 3 0 | 1 2 | 1 2 6 5 | 3 - |

在 世 还 是 亡？ 使 奴 难 猜

1 6 1 | 6 5 5 3 | 2 - | 1 3 | 2 5 | 3 2 1 | 2 - |（下略）

又 难 想。

* 招商：泛指旅店，如招商客栈。

〔赋调〕也有“上韵”、“中韵”、“落韵”之分，并有“连板”、“哭调”等单句唱腔。特点与〔四平调〕相同。不同的是它有一种散唱的“落韵”，结束在“1”音上。

〔快赋调〕：是〔赋调〕的变体，节拍为有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），速度快似〔流水板〕。上下句落音，唱段结束音，均与〔赋调〕相同。例如：

选自《白鹤图》
（许斌章演唱　万国春记谱）

1＝G

【快赋调】

（前略）| $\frac{1}{4}$ 3 | 5 | 1 | 1 | (1 2 | 1 2) | 3 | 5 | 5 0 | (6 1 | 5 0 | 2 3 | 5 0) |
大 人 快 步　走 观 望，

1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 6 | 1 | 6 | 1 | 3 |
只 见 那 风 和 日 暖 好 风 光。

(5 5 | 3 2 | 1 2 | 3 0) | 5 | 3 | 2 | 3 1 | (1 2 | 1 2) | 3 | 5 |
远 望 青 山　重 重

2 | 5 0 | (6 1 | 5 | 2 3 | 5 0) | 6 | 1 | 6 | 1 | 6 |
叠，　近 听 潺 潺 溪

1 | 1 | 3 | (5 5 | 3 2 | 1 2 | 3 0) | 3 | 5 | 6 | 1 | (1 2 | 1 2) |
水 响。　鱼 龙 混 里

3 | 5 | 2 | 5 | (6 1 | 5 0 | 2 3 | 5 0) | 1 1 | 1 1 | $\frac{2}{4}$ 1 6 5 | 3 - |
身 到 此，　识 不 出 我 私 行

1 6 1 | 6 5 5 3 | 2 - | (1 3 | 2 5 | 3 2 1 | 2 -) | （下略）
又 乔　装。

〔马头调〕：唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。唱段由衬词起唱，相当于前奏。除首句词的唱腔落“5”音外，其他的上句均落“5”，下句落“3”音。但在上下句之间可以插入多句也落“5”音的叠句，形成多上一下的结构。唱段结束时，在下句唱词后面加一

句衬词，再把下句唱词重复唱一遍，使唱腔形成四句体，四句的落音依次为“1、5、2、1”；尾奏也落“1”音。旋律轻快，节奏活跃，常用于描绘景致。例如：

选自《白鹤图》
（许斌章演唱　万国春记谱）

1 = A

【马头调】稍快

2/4 1· 1 6 3 | 5 1 | 5 5 3 5 | 2 3 2 | 5 (1 6 3 | 5· 1 |
（哎 格 仑仑 依 唷）出 得 门来 望 春（啊） 景，

1 1 6 3 | 5 1) | 1 1 1 | 6 1 1 3 | 5 5 6 | 3 (3 3 2 |
只见 那 桃红 柳绿 百草 青

1 3 2 6 | 5 - | 1 1 6 3 | 5 1 | 2312 3123 | 5 1 |

1 1 6 3 | 5 1 | 3 35 6 53 | 5 1) | 5 6 2 3 | 5 3 2 6 |
路上 行人 许许

1 (6· 1) | 5 (1) | 1· 1 1 | 1 6 5 | 3 5 6 1 | 3 (5 3 2) |
多， （啊） 也（啊）有 富 来 也有 贫，

5 5 3 | 5 6 5 53 | 5 3 2 | 1 (1 6 1) | 5 (5 5 3) | 1 2 6 5 |
有钱人 轿来 马去 心欢 乐， （叠板） 唯有 我（啊）

1 2 6 5 | 3· 1 6 5 | 1 2 6 5 | 3 5 6 1 | 3 (5 3 2 |
丁氏 月娥 饿得 肚来 空肚 粮断 路 上 行。

‖: 1 3 21 6 | 5 5 5 | 3 5 65 3 | 5 1) :‖ i 6 5 6 | 3 5 2 |
思思 量量 行得

1 0 3 5 | 2 2 6 6 6 | 1 1 6· 6 | 5 3 5 | 5 1 6 |

快， 前面 又（哎）到一只 五里（啊 格） （伴唱）亭，（仑仑 依唷

1· 6 5 3 | 2 5 6 | 5 3 5 | 5 6 1 6 | 5· 5 3 5 |

哎 啊 哎 唷） 前面 来（啊） 到 五里（啊） 亭。（啊 仑仑

1 6 2 3 | 1 - | （7 6 5 6 | 1 - ） | （下略）

依 啊 仑 哎）

〔词调〕：唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。唱腔上句落“2”音，下句落“5”音。曲调婉转宜抒情，也可据需要唱“连板”，以便叙事。例如：

选自《白鹤图》

（许斌章演唱 万国春记谱）

1 = C

【词调】中速

サ 3 2· 1 1 7 6· 1 1 2 3 | $\frac{2}{4}$（5 1 | 2 3）| 1 2 | 1 6 |

果 然 后 娘 心 不

6 5 5 3 | 2 （5 3 | 2 3 2 1 | 6 5 6）| 1 1 6 | 0 6 5 3 |

变， 只 重

2· 3 | 5 3 5 | 5 6 3 2 | 1 - | 5 5 6 | 1 2 |

富 来 厌 憎

2 3 3 6 | 5 - | （6 1 | 2 3 | 5 5 6 3 | 5 5 3 2）|

贫。

1 1 6 | 6 1 | 2 3 1 | 2 - | 5 3 2 | 0 1 1 2 |

母亲呀， 不 看 僧 面 看 佛 面，

要看 爹 爹

薄面 情。

望母借我

银几 两， 得救

公 婆 两

双 亲。

（下略）

〔三顿〕：唱腔为上下句体，节拍为紧拉散唱形式。上句唱腔落音自由，下句落"3、5"等音，唱段结束在"5"音上。多用于表现乐极、悲极的情绪以及矛盾激烈的情节。虽称〔三顿〕，实际运用时多见一句两顿结构，句、逗处都见有拖腔，歌唱性强。例如：

1＝D

选自《白鹤图》丁月娥唱段

（许斌章演唱 万国春记谱）

【三顿】

闻听此言 怒又惊，

(6 i 5 2 3 5) ⁞ 5 i 5 7 6 5 6 - 5 5 4 3 - (6 5 3 2 1 2 3) ⁞

毒似蛇蝎　　后母　心。

3 5 0 3 5. 6 3 2 1 - (3 2 1 5 6 1) ⁞ i 2 i 6. 5

穷的　哪有　　　　　穷到底，

5 3 2 - (3 3 2 6 1 2) ⁞ 3 5 i 2. 7 6 - (7 7 6 3 5 6) ⁞

千年瓦片

6 i 0 2 6 i - 2 6 i6 5 - (6 i 5 2 3 5) ⁞ i 2 5 i 6 - 5 5

也有　后翻身。　　　斗大红烛　难照

（突慢）

3 2 3 - (6 5 3 1 2 3) ⁞ 3 5 3 5 6 5 65 3 - 5 6 5 - |（下略）

后，　　一把　天火　烧灰烬。

〔二簧〕：唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。唱腔上句落“2”音，下句落“5”音，唱段结束在“1”音上。其腔句逗分明，有拖腔。宜表现焦急、烦躁等情绪。还有在此基础上衍生出的〔快二簧〕，唱腔落音与结束音均与〔二簧〕相同，不同之处在于演唱的紧拉散唱形式。腔的句逗处有下行的拖腔，以表现惊慌、悲伤等情绪。

〔还魂调〕：唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。唱腔都有帮唱，多一上二下“凤点头”句式，上句落“2”音，下面两句均落“5”音。二十世纪六十年代后，帮唱都被乐队演奏的过门取代，唱腔落音也发生了变化，改为上句落“5”音，下句落“2”音；有时腔中还加“叠板”，“叠板”每句都落“5”音。唱段的结束句落“2”音，帮唱则结束在“1”音上。

宁波走书唱腔除上述曲调外，尚有从姐妹艺术音乐中吸收的〔平湖〕、〔大陆调〕、〔三五七〕等。〔平湖〕与四明南词的〔平湖调〕相同；〔大陆调〕源于武林调的〔大陆板〕，多唱十字句。

宁波走书伴奏音乐比较丰富。伴腔时，演奏员常在定腔定板的前提下“加花”、“戴帽”，乐器之间也是“你繁我简”、“你高我低”，使伴奏显得生动多彩。伴奏乐器早期为四弦，指法、弓法均比较讲究。后来加了二胡等。前奏曲〔大起板〕，以四胡（1—5弦）、

二胡（5—2弦）为主奏乐器，其他乐器按自己的性能“加花”。〔大起板〕一般要奏三遍，艺人称“三记静木书开场”，即敲一记静木奏一遍〔大起板〕。第一记，是对来到的听众表示敬意，也是“请”的意思；第二记，是要听众安静下来，是“静”的意思，也是通知后台的艺人准备演出；第三记，是“听”。〔大起板〕后开唱。〔大起板〕如：

【大起板】中速

四胡 1. 6 5 1 | 6 1 1 2 | 3 2 3 | 5 1 1 2 | 6156 3123 |
二胡 1 6 5 1 | 6 1 5 4 | 3 43 2 3 | 5 1 2 | 6 4 3523 |

1 1 1 2 | 3 35 6561 | 5 5 5 1 | 0 1 1561 | 2 2 2 1 |
1 6 1·2 | 3235 2161 | 5 5 5 5 | 3532 1561 | 2 3 2 6 |

1 1 5 3 | 2 23 2312 | 6156 1 1 | 1513 2312 | 6156 3 5 |
5 5 5235 | 2 35 2312 | 6156 1 6 | 1613 2312 | 6165 3 5 |

1 1 1 2 | 6 61 6535 | 2 2 1231 | 2 2 2123 | 5 1 1 2 |
5 1 1 2 | 6 61 6535 | 2 5 5235 | 2 2 3 | 5 1 2 |

6 1 1 2 | 3 2 3 | 5 1 1 2 | 6156 3123 :‖ 1. 6 5 7 | 6 - ‖
6 1 5 4 | 3 43 2 3 | 5 1 2 | 6 4 3523 :‖ 1 6 5 7 | 6 - ‖

宁波走书的各种唱腔都有较固定的伴奏旋律，也多有艺人的即兴伴奏。过门，艺人称“各韵门头”，落“1”音的称“上韵门头”，落“5”音的称“六韵门头”，长短不一，非常灵活。

宁波走书的伴奏乐器，发展至二十世纪中期，有四胡（又称四弦）、二胡、月琴、琵琶、扬琴等，以四胡为主要特色乐器。

蛟川走书音乐　　蛟川走书音乐是在流传于镇海一带的民歌基础上，吸收宁波走书、四明南词等音乐成份，逐步发展而成的。

唱腔由四部分组成：一是特有的〔蛟川本调〕、〔蛟川悲调〕、〔快蛟川本调〕等，二是宁波走书的〔赋调〕、〔词调〕、〔平湖〕、〔三顿〕、〔二簧〕、〔快二簧〕等，三是吸收其他曲(剧)种的〔紧平湖〕、〔三五七〕等，四是民歌小调，如〔一根藤〕、〔娃娃调〕、〔梨膏糖调〕、〔僧尼调〕等。

〔蛟川本调〕：唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。上句落"2"音，下句落"3"音，结束句唱腔落"6"音，帮腔结束在"2"音上。有时起腔用散唱的"叫头"。例如：

选自《杨家将》
（张亚琴演唱　邬文良记谱）

1＝G

【蛟川本调】中速

廿 6 6 － 2 3 | 2/4 5. 3 3 2 | 2 1 1 | 2 － | (2123 4345 |
令 婆 金 殿 斗 奸 党，

3432 1761 | 2 35 23 1) | 5 5 3 2. 1 | 6 1 6 | 5 53 2. 6 | 1. 6 5. 6 |
百 岁 挂 帅 气 昂

3. (5 6 i | 5 53 2356 | 3 3432) | 3 53 2. 1 | 2 60 0 (2345 3523) |
扬。 杨 门 女 将

2 0 2 | 2 6 6 3 | 2 － | 2 0 6 0 | 1. 2 3 53 |
出 远 (啊) 征， 赤 胆 忠 心

2 － | 0 3 5 3 | 5. 3 2 6 | 6 1 1 | 3 53 2. 1 | 6 － |
保 宋（啊） 皇。

6. 1 2. 5 | 3 2 1 3 | 2 16 5 | 6. 2 1 65 | 3 － |
（哎 哎 哎 哎 里 哟 工 上

2 1. 3 | 2 16 5 | 5 2 1 2 | 6 1 3 | 2 － |（下略）
尺 上 昂 四 上 尺）

〔蛟川悲调〕：唱腔结构及落音与〔蛟川本调〕基本相同，仅上句唱腔落音更自由一些。唱腔旋律宜表现悲痛、伤感之情。

〔快蛟川本调〕：唱腔为上下句体，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），是一种从头到尾皆有帮唱的曲调。唱腔上下句均落"1"音；唱段的最后两句均落"6"音，上句无帮腔，下句的帮腔落"5"音。其帮唱很有特点，帮唱的唱词为"工尺四上"，有腔前帮、腔后帮两种，且共用于一个唱段中。如：

选自《杨家将》
（张亚琴演唱　邬文良记谱）

1＝G

【快蛟川本调】♩＝104

1/4 1 | 1 | 1 | 1 | 6 1 | 1 3 | 2 6 | 1 | 1 0 | 1 | 1 6 | 1 6 |
（帮）（啊 里 工 尺 四 上 里 工 合）（唱）赤 胆 忠 心

1 1. | 1 | 1 | 5 | 5 3 | 3 2 | 1 | 6 1 | 1 3 | 2 6 | 1 |
发 如 （啊） 霜，（帮）（啊 里 工 尺 四 上 里 工 合）

1 1 | 1 1 | 1 6 | 1 6 | 1 1 | 1 | 1 | 3 | 3 2 | 1 | 1 |
（唱）百 岁 （是 啦） 挂 帅 气 昂 （啊） 昂。（帮）（哎 里 工 尺

6 1 | 1 3 | 2 6 | 1 | 6 | 5 | 6 1 | 1 | 1 3 | 2 1 | 1 0 |
四 上 里 工 合）（唱）杨 门 女 将 出 远 （啊） 征，

1 | 3 | 3 2 | 1 | 6 1 | 1 3 | 2 6 | 1 | 1 6. | 1 | 1 |
（帮）（啊 里 工 尺 四 上 里 工 合）（唱）千（啊） 军 （啊）万

1 | 6 1 | 1 | 1 | 6 | 1 | 3 2 | 1 | 6 1 | 1 3 | 2 6 |
马 杀 番 （啊） 王。（帮）（啊 里 工 尺 四 上 里 工

1 | 5 | 0 3 | 1 | 1 | 2 3 | 2 6 | 1 | 1 | 1 | 1 6 |
尺）（唱）心 急 如 火 插 翅 （啊 末） 飞， 赶 到 三

1 | 6 1 | 1 | 1 | 5 | 5 3 | 3 2 | 1 | 6 1 | 1 3 | 2 6 |
关 把印 (帮)掌。(啊 里 工 尺 四 上 里 工

1 | 1 | 5 5. | 0 | 2 | 3 | 廿 3 2 5. 3 2. 1 6 - - 6. 6 2 6 |
合）(唱)复夺 三 关 保 边 疆， 我 定 要

2/4 2. 16 | 6 0 5 3 | 2 - | 0 3 5 3 | 3 2 16 | 6 1 1 |
打 得 敌 兵 魂 (合唱)(嗯) 胆

5. 3 2. 1 | 6 - | 6 1 6 5 | 3. 5 1 6 | 5 - | (下略)
丧。 (帮)(四 上 里 工 合)

〔新蛟川本调〕：产生于二十世纪六十年代，帮唱由乐队演奏的过门取代，唱腔结束也改落在“3”音上。

蛟川走书的伴奏乐器，有四弦、二胡、月琴、琵琶、扬琴等。其中以四弦最具特色，属于中音乐器，音色柔和、厚实，共鸣好。内外弦各两根，从外向内一三弦为外弦，二四弦为里弦，琴弓竹制，系双马尾穿过一二弦与三四弦之间，弓毛粗细匀称，宜松不宜紧，稍松便于调节，演奏时双弦齐鸣。琴杆有圆形与半圆形两种，圆筒配圆杆，八脚配半圆形杆。琴筒有八脚形、圆形两种，正面直径十四厘米，筒尾直径为十三厘米，琴筒正面鞔蟒皮(以蟒脊背的中下段为好，麟花要均匀，皮面要光洁，麟格大小要对称)。弦有金属弦、丝弦、尼龙弦三种，早期用丝弦，后用金属弦较多。另有千金、琴玛。演奏时，左手以指肚按弦。演奏时的坐姿有平腿式与架腿式两种。

唱新闻音乐　唱新闻音乐是在宁波(包括舟山)当地民歌小调基础上，吸收宁波走书、四明南词等音乐发展而成。而舟山的唱新闻音乐又与宁波的唱新闻音乐稍有差异。

唱新闻用当地方言演唱。唱词以七言上下句为主，时有“加冠”、夹字以及“凤点头”句式，唱词中多方言土语。

宁波的唱新闻曲调主要有：〔镇海调〕、〔词调〕、〔哭调〕、〔悲赋调〕等。

〔镇海调〕：是从镇海民歌〔马灯调〕衍变而来。唱腔基本上为上下句体，一板一眼($\frac{2}{4}$拍)。上下句落音均非常自由，上句落音“1、2、3、5̣、6̣”皆有，下句则落“1、3、2、5̣”等音，唱段的结束落在“5̣”音上。《唐再春卫卦》中的〔镇海调〕，唱腔结构分为三个段落：第一段四句，最后一句腔落“2”音；第二段七句，最后一句腔落“3”音；第三段九句，最后一句也是唱段的结束，落“5̣”音。每个段落的结束句均有长拖腔与击乐过门，而

段落中的句间则无过门。宜抒情也宜叙事。例如：

选自《唐再春玊卦》
（顾阿火演唱 罗大宽记谱）

1 = F

【镇海调】 ♩=86

（前略）| 2/4 6 6. 3 | 2 5 2 3 5 | 2 1 3 2 | 6 0 | 3 3. 3 2 |
屋里 厢 勿生 三男 并（啊）四（呀） 丁， 只生 囡囡

1. 3 2 1 6 | 5 0 | 5 6 6 5 | 3/4 3 5 3 0 | 2/4 2 1 2. 3 |
人 一（啦） 名。 做囡 名叫 严翠 娥， 年纪 三七

1. 3 2 6 | 1 0 | 5 6 | 3 2 3 5 | 5 3 2 6 |
廿 一（啦） 春。 终 身 上 面 早 对

1 0 | 5 3 2 | 5 3 0 | 6. 5 2 | 3 0 | 3 6 5 6 |
亲， 三 岁 对 配 摇 篮 亲。 吾猜 对亲

6 5 3 0 | 5 2 2 1 6 | 1 6 1 2 | 2 5 2 1 | 2 2 1 | 6 5 0 |
啥 地 村？（啊） 路差 廿里 西坞 道头 王 家 （啊）

2 1 2 | 2 5 2 1 6 | 1. 0 | 3 2 2 | 5 - |（下略）
门。 （来）

〔词调〕：名称与四明南词的〔词调〕相同，但唱腔曲调各异。唱腔为上下句体，一板一眼（2/4拍）。唱腔上句多落“1”，也可落“5”音；下句均落“3”音，唱段结束在“3”音上。唱腔中多前倚音，是宁波方音声调特点之一。每句腔的腔尾，旋律多四度、五度乃至六度的下行，如“2 — 5、3 — 5、1 — 3”等。曲调轻松愉快，叙事、抒情均可。例如：

选自《唐再春玊卦》
（顾阿火演唱 罗大宽记谱）

1 = D

2/4（的 大的的 | 的的 的）| 【词调】 3 3 2 1 | 2 3 | 5 2 | 6. 0 |
唐家 门里 中 央 心 （来）
（的 大的的

大的 大的 | 3/4 的的大 大的 大的) | 2/4 6 65 | 52 6 | 1. 0 |
唐文 (啊) 春,
(的 大的的

大的 大的 | 的的的 的的 | 大的 的) | 3/4 5. 6 3 | 2/4 35 6 |
唐 文春 头 日

3 3 | 1 2 | 2.1 11 | 3. 0 | 大的 大的) | 22 21 |
也 是 文 举 人。 屋里厢
(的大大 大的

12 3 | 26 6 | (大的 大的 | 大的 的) | 3/4 53 65 2 |
豪 富 家 财 很 有(啊)

2/4 1. 0 | (大的 大的) | 6 5 | 3/4 5 35 0 | 2/4 1 - |
名。 小 生 相 中 唐

2 - | 3 0 | (中略) | 35 53 | 35 6 | 3 5 |
再 春。 严 家 丈 人 丈 母

11 65 | 3 31 | 1 2 | 6 5.6 | 1 1. | 32 3 |
得知(啊) 情,唐 家 屋 里 家 寒(啊 贫;

5 - | 大的 大的 | 3/4 大的的 大的 大的) | 2/4 35 6 | 53 5 |
(的的 大的的 丈 人 终 身

1 2 | 3 (大的的 | 大的 大的 | 的) 2 | 1 2 |
要 赖 亲。 要 另 配

3 2 6 | 6 1 2 | 3 5 | 5 3 5 | 6 5 3 |
一 家 别 人 门， 问 问 做

5 3 0 | 5 2 | 2 1 6 1 | 3 0 | 大 的 0) | （下略）
囡 肯 勿 （来） 肯？
（的 的 的的

〔哭调〕：唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。上句多落“5、6”等音，下句多落“6、5、1”等音，唱段结束在“5”音上。曲调舒展，下句多拖腔。有时高亢，犹如哭嚎；有时低沉，像似哀泣。多在哭夫、哭妻、哭双亲时使用。例如：

选自《石门县》
（顾阿火演唱　罗大宽记谱）

1 = G

♩= 80

$\frac{2}{4}$（的 0 ‖: 的 0 的 的 | 0 的 0 的 | 的 0）:‖ 【哭调】 2 2 1 | 3 2 1 |
坟 上 霜 （个）

1 3 | 3 2 2 1 | 1 2 | 2 1 6 5. | 6 2 1 |
两 眼 纷 纷 哭 伤 心， 活 哭

6 1 2 | 2 2 6 | 1 3 2 | 2 6 | 6 - | 的 的 的 的 |
丈 夫 出 门 人。（来 上 啦） （的 的

0 的 0 的 | 的 0） | 6. 5 3 5 | 2 - | 3 6 5 | 3 3 0 |
啊 呀 夫！（哎） 动 身 辰 光

2 2 1 | 6 1 6 0 | 3 2 3 | 2 3 2 2 0 | 1 2 | 3 2 |
有 句 话，（啊） 同 伤 出 门 一 年 一 埭

6 1 6 | 5 - | （中略） | 1 2 | 3 2 1 | 6 1 6 |
回 家 门。 料 料 往 年 勿 要

5 0 | 2 3 3 | 2 3 2 1 | 3/4 6 6 1 - | 2/4 5 6 |
紧， 如 话 丈 夫 勿 还 魂， 同 死

1 3 | 1 0 | 1 3 2 | 6 6 | 5 - | 5 6 |
同 活 同 路（个） 行。 （来）

6 - | （的 的 的） | 2 1 2 | 0 2 | 1 0 |
（哎）

6 1 2 | 2 1 6 | 6 1 6 5 | 5 - | 5 - |（下略）
我 的（唷） 丈 夫！ （喃）

〔悲赋调〕：是吸收四明南词的〔慈调〕演变而来的。唱词的基本句式为七言上下句式，有夹字、“加冠”。唱词可换韵，如《郜玉林》中的〔悲赋调〕就从“江阳”韵转“中东”韵。唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），偶有三拍的小节。唱腔上句多落“2”或“5”音，叠句多落“5”音，唱段结束在“5”音上。各句唱腔多是字少腔长，曲调常见上挑下落，跌宕起伏，多用于表现祈祷苍天，苦叹身世，求拜神灵的内容。例如：

1 = F

选自《郜玉林》
（顾阿火演唱 罗大宽记谱）

【悲赋调】

2/4（的 的 | 大的 大的 | 大的的 大的 | 大的 的）| X 3 | 5 3 |
唉！做 小 姐

3/4 3 i. 6 | 2/4 6 - | i 3 | 3 - | 0 2 | 1 2 |
还 忖 其 想，

3 0 | （大的 大的 | 的 的）| i i | 5 5 3 | 2 - |
人 反* 做，

0 3 | 2 0 | (大的 的) | 5 - | 6 5 3 | 2 - |
两 脚(来) 忙，
(大 大的的

大的 大的) | 0 6 5 | 5 - | 1 - | 1 - | 3/4 (大的 大的 的) |
(吭 勒) 跪

2/4 3 - | 2 - | 3 - | 5 - | 5 0 | (中略)
楼 板 上。

3/4 3 5 3 0 | 2/4 5 5 | 3 5 | 5 3 | 5 0 | 5 5 |
两老 悬梁 高挂 短见 寻， 要想

3 5 5 3 | 5 5 | 5 0 | 大的 大的) | 3/4 i i 6 | 2/4 6 - |
女 儿 两 相 逢；(大的的 半 夜 三

i 3 | 3 2 | 3 (的的 | 大的 大的) | 1 - | i 6 3 |
更 在 梦

5 - | 2 - | 0 1 | 2 (的的 | 大的 大的 | 的) 5 |
中； (喔)

5 5 5 3 | 5 - | i 6 5 | 2 - | (大的 大的 | 的) 6 5 |
可怜 啊 梦 里 (格) 相 (格)

5 - | 1 - | 2 2. | 5. 0 | 5 - | (大的 大的 | 的) 0 ‖
会 一 场 空。

＊ 反：勿要。

舟山的唱新闻曲调有:〔短韵调〕、〔长韵调〕、〔赋调〕、〔急赋〕、〔新闻二簧〕、〔哭调〕、〔单口调〕、〔单口哭调〕等。其共同特点是歌唱化的说白,朗诵化的歌唱,似说似唱。如〔哭调〕,基本上就是日常生活中哭声的模拟,故极具叙述性。其唱段的构成为不同曲调的连接,如《苦养生》,就是由〔短韵调〕、〔长韵调〕、〔赋调〕、〔急赋〕等连接在一起构成的。

〔短韵调〕:唱词为每句入韵的三句式。唱腔为四句体,一板一眼($\frac{2}{4}$拍)。四句唱腔的落音是:前三句唱腔全落"$\underset{\cdot}{6}$"音,第四句衬腔落"$\underset{\cdot}{5}$"音。因而又被称为"三弯调"。唱腔的一、二、三句间连接均十分紧密,唱词的字位也较密集,至第三句唱词的最后两个字,变为每字唱一小节;第四句"哎"唱三小节。如此构成一个完整的"调",也是一个完整的唱段,不再反复。〔短韵调〕多用在开唱、引子、结尾等处,亦可接在〔长韵〕后使用。例如:

1 = $^{\flat}$B

选自《苦养生》
(王小宝 邹荣利演唱 陆炳森记谱)

$\frac{2}{4}$ (台 台台 乙 台 | 乙 台台 台 乙 | 台 台 乙 台 | 台台 乙 台 台 | 乙 0) |

【短韵调】

2 3 3 21 | 2 3 2 | 2. 1 6 | 2 3 3 2 | 2 3. 2. 1 |
(甲唱)二 月 杏 花 开 春 风。 (乙唱)公 婆 凶 来 勿 算

6 2 1 | 2 2 2 6 | 1 1. | 3 2 2. 1 | 6 - |
凶,(甲唱)姑 郎 小 (啊) 叔 (合唱)出 (啊) 格 凶。

1. 65 | 5 6 653 | 5 - | 乙 台 台台 | 台台 台台 | 台 乙) ‖
(哎) (乙 台 台 台

〔长韵调〕:是舟山的唱新闻的常用曲调,因较〔短韵调〕长而得名,又称〔流水板〕。唱腔为四句体,一板一眼($\frac{2}{4}$拍)。四句腔的落音分别为"$\underset{\cdot}{6}$、1、2、2"。前两句唱腔与唱词完全一致,而第三句唱腔却结束在第四句唱词的最后第二个字上,第四句唱腔只唱第四句唱词的末字和衬词"哎"。〔长韵调〕尚有五句体和六句体的。五句时,第五句唱词重复第四句腔;六句时,第五六句仍重复第四句腔,再多则不宜。唱段有击乐演奏的前奏、尾奏,且无论四句、五句、六句,尾奏只在最后一句腔后演奏。演唱速度适中。多在表现行路以及叙述故事情节时使用。例如:

选自《苦养生》
（王小宝　邬荣利演唱　陆炳森记谱）

1 = ♭B
♩=96

【短韵调】

2/4 (大大大 大台 | 台台 台台台 | 台台 台台台 | 台) 0 | 2 3 3 2 |
(甲唱)闷 声 勿 响

3 21 6 | 3 3 3 2 | 21 6 1 | 2 2 3 02 | 2 3 7221 |
赶 带 拢，* 打 我 头 虚 又 面 肿。又 起 紫 血 对 对 动，可 怜

1 2 2165 | 2. 32 | 2 - | 216 61 | 1 653 |
成 脓 紫 血 (乙唱)出 格 痛。(哎)

2 5.6 | 1.2 6 5 | 3 53 2 | 2 - | 2 0 |
(乙 台 台 台

台台 台台 | 台台 台台 | 乙台台台 台 | 台台 台台 | 台台乙台 台乙) | (下略)

* 赶带拢：走上前来。

〔赋调〕，是在宁波走书的〔赋调〕基础上发展而成；〔急赋〕，系由〔赋调〕派生而来；〔新闻二簧〕，与甬剧〔快二簧〕相似；〔哭调〕与宁波唱新闻的〔哭调〕相似；〔单口调〕，即一人演唱的曲调；〔单口哭调〕，与〔哭调〕相类似，是专用于表现丧儿哭子情绪时的唱腔。

舟山的唱新闻中，尚有〔白相五更调〕、〔水沙调〕等民歌小调，但只在曲目中偶尔插用。

唱新闻的伴奏音乐，主要是唱段的前奏与尾奏，一般是击乐奏四小节。唱腔句间的过门，多在唱腔的段落处击打，长短由艺人自定。有时在唱腔的高音处，表现伤心的情绪时，以及重要的词、句处也加击乐，以示强调。

唱新闻在单人演唱时，艺人左手持小锣与竹板，右手持锣片、软竹竿、鼓锤等，左腿上放花鼓筒，外加一个小扁鼓，自打自唱。在双人演唱时，甲为领唱，乙为伴唱，间或分脚色，乐器分工任意。

雀咚咚音乐　雀咚咚音乐是由慈溪、余姚一带流行的民间小调演化而成。雀咚咚音乐形成过程中既受宁波的唱新闻影响（雀咚咚又名“三北新闻”），又和嵊县落地唱书的唱调相似。最初，雀咚咚艺人在演唱时，根据自身的嗓音，把熟知的民歌、小调、戏曲唱腔融于

自己的唱调中，形成各自的唱调，没有统一的基本调。一直到二十世纪五十年代初，演唱雀咚咚的艺人都把邰汝荣所唱的曲调作为雀咚咚的基本调，称作〔唱书调〕。邰的唱调不衬丝弦，仅用渔鼓击节，唱腔似念似唱，时夹数板、顺口溜和韵白。例如：

选自《瑞香女》
（邰汝荣演唱　罗大宽记谱）

1 = G

【唱书调】♩=86

4/4 2 3 3 2 1 2 | 5 3. 2 1 1 2 | 1 6. 0 0 | 1 1 6 1 2 3 |
说新（啊） 闻（末）唱 新 （啊） 闻， 新闻 出 在

2 1 2 6 - | 1 - 0 0 | 3 5 3 5 3 2 1 | 6 1 1. 0 |
何（啊） 方 城？ 浙江 省 来 绍兴府，

6 1 1 6 1 3 | 3 3 2. 1 6 1 | 5 - 0 0 |（中略）
余姚县底下 出新闻。（啊）

1. 1 1 0 | 3 2 3 1 2 0 | 5 5 3 2 - | 6. 1 6 0 0 |
左 只手 将 要拿出 “小 弟 （啊） 弟”，*

1. 1 1 0 | 1 1 6 1 3 5 | 2. 1 6 - | 1 - 0 0 |
右 只手 绸缎 阳伞 象 牙 柄。

3 2 3 1 2 | 3 5 2 3 2 1 | 6 - 0 0 |
姐 在前来 弟在 后，

1 1 6 1 3 5 | 2 2 1 6 - | 1 - 0 0 |（下略）
关扇 洞外 望（啊） 戏 文。

---

* “小弟弟”：喻指男性生殖器。

雀咚咚的唱词还常带有“啦、个、呀、欧、呦”等衬字。间有双衬字，唱腔有调少腔，近乎说话，纯朴、平和。

雀咚咚的伴奏乐器，通常是用一副尺板（也有用两片毛竹做的）；有的在胸前横挂一只毛竹筒（如同打更用的梆子），左手提小锣，右手执竹棒打竹筒击拍，又间击小锣。唯郜汝荣演唱是用一头鞔有蛇皮（或石蛙皮）的渔鼓筒和一副简板，一手拍渔鼓，一手击板，发出“尺篷篷（雀咚咚）”声。

除上述“基本调”外，邵汝荣演唱传统长篇书目时，则用〔三北新闻调〕。曲调与嵊县落地唱书调相似。如：

选自《华姐告别》
（陈其昌演唱　罗大宽记谱）

1 = F

中板

2/4 （达吉吉 达吉 | 吉吉 达 | 吉吉吉 达吉 | 吉吉 达 | 达吉 达 |

达吉 达吉 | 达吉 达 | 达吉 达吉 | 达吉 达吉 | 达 达吉 |

【三北新闻调】

唱腔 | 1 1 6 | 0 0 | 3 5 3 | 3/4 2 - 1 6 | 2/4 5 6 |
浙江　省里　通消

打击乐 | 达 达 | 达吉 0 | 达 达 | 3/4 达 0 达 | 2/4 达 达 |

| 6 0 | 0 0 | 6 1 6 | 5 - | 1 2 |
息，　余姚　县下

| 达吉吉 达吉 | 达吉 达吉 | 达 达 | 达吉吉达吉 | 达 达 |

| 6 6· | 6 5 3 | 0 0 | 3/4 0 0 0 | 2/4 5 6 5 |
出新　闻。（啊）　新闻

| 达 达 | 达 达吉吉 | 达 吉吉吉 | 3/4 达吉 达吉 达吉 | 2/4 达 达 |

| 2 3 0 | 0 0 | 5 3 2 | 2· 3 2 1 6 | 0 0 |
出 在 哪 一（来） 村？
| 达 达 | 达 吉吉 达 吉 | 达 达 | 达 达 | 达 吉吉 达 吉 |

| 3/4 3 5 3 0 0 | 2/4 6 6 5· 3 | 3 5 0 | 0 0 | 3 3 3 2 |
余 姚 县 二 清 门 外 过 东 介 远 路
| 3/4 达 达 吉吉 达 吉 | 2/4 达 达 | 达 达 吉吉 | 达 吉 达 吉 | 达 达 |

| 1 0 | 3/4 2 - 6 0 | 2/4 5 6 | 6 0 | 0 0 |
相 对 华 家 门。（中略）
| 达 达 | 3/4 达 达 达 | 2/4 达 达 | 达 吉吉 达 吉吉 | 达 吉 达 吉 |

| 0 0 | 0 0 | X X X X | 3/4 X X X 0 | 2/4 X X X X |
对 面 一 位 大 阿 姐， 原 先 童 家
| 吉吉 达 | 达 吉 吉 | 达 达 | 3/4 达 达 吉 达 吉 | 2/4 达 达 |

| 3/4 X X X 0 | 2/4 X X X X | 3/4 X X X 0 | 2/4 X X X X | X X X |
早 抬 去， 现 在 回 到 自 家 里。 阿 姐 闲 话 传 拨 我，
| 3/4 达 达 吉吉 达 吉 | 2/4 达 达 | 3/4 达 达 吉 达 吉 | 2/4 达 达 | 达 达 吉吉 |

| 0 0 | X X X X | X X X 0 | 0 0 | 0 0 X |
童 家 亲 事 不 可 提。 他
| 达 吉 达 | 达 达 | 达 吉吉 达 吉 | 达 吉 达 吉 | 达 吉 达 吉 |

| X X X | X X X | 0 0 | X X X X | X X X |
人又小，矮又低。 面孔好像“癞司”皮；
| 达 达 | 达 达吉吉 | 达吉 达吉 | 达 达 | 达 达 |

| 0 0 | X X X X | X X X | 0 0 | X X X X |
直壁梭子也浮起。 走起路来
| 吉吉 达吉 | 达 达 | 达 达 | 达吉吉 达吉 | 达 达 |

| X X X | 0 0 | 5 3 2 2 | 3 0 | 3/4 2 3 2 3 0 |
像母鸡， 唉！我奴家 活逼终身
| 达 达 | 吉 吉吉 达 | 达 达 | 达吉吉 达 | 3/4 达 达 达吉 |

| 2/4 5 3 3 | 2 - | 2 1 6 | 5 - | 0 0 |
嫁 拨 伊！
| 2/4 达 达 | 达吉 达 | 达 达 | 达吉吉 达 | 达吉吉 达吉 |

| 1 1 1 1 | 1 6 6 0 | 0 1 | 2 - | 2 6 | 6 6· |
可怜（哎）我 奴 奴 房 中 只 会 出眼
| 达 达 | 达 达吉吉 | 达吉 达 | 达 达 | 达 达 | 达吉 0 |

| 1 3 0 | 0 0 | 0 0 | 3/4 5 3 3 0 | 2/4 1 2 1 |
泪， 有道是 爹 娘
| 达 达吉吉 | 达吉 达吉 | 吉吉吉 达吉 | 3/4 达 达吉吉 达吉 | 2/4 达 达 |

1 6 6 | 0 0 | 1 1 6 | 1 6 6 | 5 6 6 | $\frac{3}{4}$ 3 0 0 | （下略）
做 主 小 人 总 该 无 主（啊） 意。
达 达吉吉 | 达 吉 达 | 达 达 | 达 达 | 达 吉 达 | $\frac{3}{4}$ 达 吉 吉吉 达 吉 |

绍兴平湖调音乐　绍兴平湖调音乐，一般认为是在明代浙江的词话等说唱音乐基础上，吸收昆曲及浙江地方戏曲的音调，形成于清代前期，其后又借鉴了南词摊簧、江南民歌俗曲和民间器乐曲等音乐发展而成。

绍兴平湖调说唱所用语音，为绍兴方言的书面读音，即所谓“绍兴官话”。所有唱词及书中生、旦、净角的念白，皆用此种语音。惟丑角特殊，除因需要突出某角的籍贯特征偶用京白、杭白外，一般都用苏白，系受昆剧、苏摊影响所致。

绍兴平湖调多由男演员主唱。其基本曲调的唱词、唱腔、唱法及伴奏的总体风格是古朴典雅、婉转悠扬，演唱者要有较高的文学修养。所谓“平湖调之能唱者，必国文通顺，能诗词歌赋，则上口有致”。

绍兴平湖调唱腔分为三类：一是基本唱腔；二是小调俗曲；三是取自戏曲的唱腔。艺人称二、三两类为“附加调”。

绍兴平湖调的基本唱腔，即为〔平湖调〕。该曲种早期称越郡南词，后改称“绍兴平湖调”。为区分曲种名与曲调名，艺人们以〔平湖调〕的工尺谱状如斜披蓑衣的书写形式，称其为〔蓑衣谱〕。又将某些为“节诗”（开篇）及书中的特色唱段特定设计的唱腔称为〔细调〕，列在〔蓑衣谱〕之外。因此，绍兴平湖调的基本唱腔由〔蓑衣谱〕、〔细调〕两部分构成。

〔蓑衣谱〕：是绍兴平湖调的主要曲调，唱腔结构为上下句体，调高为 **1 = D** 。〔蓑衣谱〕中，将不同的速度分为三个档次：“坦司”（一作“太师”），♩= 40 — 70，徐缓舒展，抒情性强，多装饰性小腔，伴奏亦较华彩；“流水”，♩= 70 — 120，不紧不慢，抒情叙事皆宜，为说唱书目时常用；“紧弓”，♩= 120 以上，唱腔和伴奏都紧缩、减花，多用于情节紧迫和情绪激烈处。

〔蓑衣谱〕的唱腔，有十一式基本腔句，可分别应用于“二五”、“四三”、“三三”句式的首句、上句、下句、中句（“凤点头”的第二句）。这十一式腔句，分别取自节诗《曾记梨花细雨天》、《渔舟》、《花有清香月有阴》中的唱腔句，并以这些唱腔句的唱词的头两个字（个别的用第三、四字）名之。如“曾记梨花细雨天”的唱腔，即名为“曾记”；“依依惜别牵衣袂”的唱腔，便名为“依依”。艺人们把那十一式基本唱腔句应用于其他唱词时，就用这些名称作为标记。例如，在节诗《单刀会》的首句唱词“浩气凌云透九霄”的后面标上“曾记”，就表示这句唱词要按“曾记梨花细雨天”的唱腔来唱；在第三句唱词“随从惟有周仓将”的后面标上“依依”，即表示这句唱词要按“依依惜别牵衣袂”的唱腔来唱。

〔蓑衣谱〕的唱腔为上下句结构，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。上句唱腔常落“6、1”等音，下句则多落“3”音；全篇的结尾需用“凤点头”，三句唱腔的落音依次为“3、6、2”，尾奏也落“2”音；若结束句不落在“2”音，尾奏也必归落“2”音。例如：

蓑 衣 谱

节诗《曾记梨花细雨天》

1＝D

汪嘉宝演唱
罗　萍记谱

（游板）♩＝46—60

(6 | $\frac{2}{4}$ 5 5 2·11 1 | 6 6553 | 2 3261·2 | 3·5356 5 1 | 6·1165 3·552 |

1 3·5 2·11·2 | 6 6·1i65 | 3·53·5 6i56356i | 5 1 6·53 1 | 2 3261·2 |

3·5356 5 1 | 6·ii65 3532 | 1·23·5 2·11·2 (tr) | 6 5235) | 6 i 6 5 |
曾 记

5 3· | 3 0 | i 6· | 6· 0 | (1 62 16 1 | 3·553 2·3216 |
梨 花

1·23·5 2·1 12 | 1·65·6 1 1) | 2· 0 | i 2 i 6 | 6 5· | 5 (3·6 5 56 |
细 雨 天，

1 16 5165 | 3·523 5·615) | 6 0 | 6· i 6 | 6 5· | 5· 0 (5 53) |
（安） 与 郎

5 6·5 3·523 | 5· 6 12216 | 5·6 1 65 53 | 5 6·5 3523) | 2 2·ii6 |
分

i6 i 0 | 0 0 | 606 0 | 6 5 5 6 | 3 2 0 | 0 03 56·5 |
手 百 花

3. 0 0 | 6 5 7 | 7 6. | 6 0 | (1 6.2 161.2 | 3553 2 2326 |

潭。 依 依

1.23.5 2321 12 | 1656 16 1) | 6 i 0 i 6 | 6 5 0 | i 6 | 3 (3.51.2 |

惜别 牵 衣 袂，

3 35 6.5356) | 5. (3 | 5 56 2.315) | 6 (6.53.5) | 6i 1 0 | 6. i 6 5 |

（呃） （呃） 泪洒 河

5 3. | (5 6i 65 53) | 2 0 | (2 32 1612) | 6 6 | 5..6 3..2 |

桥 （敖） 春 水

5 1. | (1 16 35532 | 1653 2312) | 3.5 3 0 | 0 3i i6 | 5. 65 |

添。 （安） 郎（呀） 你

3. 0 | 6 5 5 3 | 32 1 0 (6532 | 1 16 3553 | 2321 6161 | 2123 53516 |

临 行

2 1612) | 3 5. 0 i | 6 6553 | 5 5 6 1 | 3 2. (2.161 | 2123 56765) |

约奴 三 秋 会，

3 5 3 0 | 3..2 32 1 | (6i6.5 6i6.5 | 6i6.5 3532) | 0 1 0 (6532 |

（呃） （呃）

163.5 2356 | 1 16 161) | 6 6 5 3 | 5 5 0 i | 6.5 5 6 |

到如今 柳色 青

(3. 6
53 2. | 5321 6161 | 21235 3516 | 2 1612) | i. 6 6553 |
青 又

50 5 0 | 65 53 | 321 0 | (1 2.6 161) | 35 30 | (5.61 6553 |
一 年。 (安)

(6532
2. 1 6161) | 2. 3 5065 | 51 0 | 1 16 3553 | 2 321 6161 |
惹 得 奴

21235 3216 | 2 1612) | 3. 5 656 | 6 5. | 5 0 | (5 56 1216 |
桃 花

5.61 6553 | 5 56 3523) | 5. 6 | i. 0 | 65 6 | 60 i |
晕 褪

6 5 | 3. 0 | 5 - | 6 - | (2123 565) |
红 颜 瘦,

35 30 | 3. 2 321 | (6165 6165 | 6165 3532 | 161 6532 | 1635 2356) |
(欧)

36 53 | 53 2 | 2. 3 54 | 3. 5 32 | 1 (6532 | 1 16 3553 |
杨柳 腰 枝

2 321 6161 | 21235 3516 | 2 1612) | 6 6 | 5 4 | 3 - |
绣 带 宽。

3 5 | 3. 2 1 | 2 3. 53 | 53 2 (36 | 5321 6161 | 21235 3516 |

朝 朝

2·32 1613) | 3 5 3 | 3.532 1612 | 3 - | 2·112 6 |

常倚江楼望，

(1·235 2356) | 3 - | 2·1 12 6 | (1·235 2356) | 3 0 |

（昂） （昂）

6i i. | 6. i 6 5 | 3. 0 (0 32 | 3 3 5 5 | 2 2 2 3) | 5. 0 |

望你归舟 两

2 i 7 | 6. 5 | 6. 0 | 6 i 6. 5 | 3 - | 5 i 5 5 |

眼穿； 几

32 (36 | 5321 6161 | 21235 3516 | 2 1612) | i. 7 6. 53 | 5 5 0 |

回 错 认（个）

i0 2 i265 | 5 3. | 6 5 3. 2 | 32 1 0 | (1 1 1112) | 3 5 3 |

别人船。 （安）

(5·61 6553 | 2·321 6161) | 2 - | 2. (3 5 6 | 3 2 1653 | 2. 0) ‖

（安）

〔细调〕：〔细调〕的结构与〔蓑衣谱〕基本相同，唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），唱腔的上句落音较自由，多落“5、1、6”等音，下句多落“3”音，唱段结束句落“2”音。同时，唱腔的前奏也多用〔蓑衣谱〕的前奏。与〔蓑衣谱〕不同之处在于，〔细调〕的基本唱腔

是为某些别具特色的节诗和唱段专门设计的，定腔定谱、专曲专用。对〔蓑衣谱〕唱腔作了变化和发展，并融入了一些小调俗曲的音乐因素。〔细调〕的各种唱腔，大多体现在被艺人称为“春、夏、秋、冬”四大节诗的《从别》、《月明》、《小姑》、《彤云》中。这四首节诗的唱腔虽是专曲专用、各有特点，但在曲调上也有许多共同之处。如第一句唱腔均为散起，均在唱腔中糅进了小调俗曲的腔调等。例如：

细　　调

1 = D　　　　节诗《丹云》　　　　史实父演唱
罗　萍记谱

慢速

サ 3 3 - 1 1 - | 2/4 5 5 3 | 5 5 6 | 1 - | (1 2 3 5) |
彤云　霭霭　天　将　雪，

2 3 2 1 | (6 2 1 6) | 5. (3 | 5 5 56 | 1 1 6165 | 3523 56 1) |
（呃）　（呃）

6 (5635 | 6 6 5) | 7 7 | 5 6 | 7 - | 6 - |
（呃）　老树　风　喧

5 6 5 | 3 - | 6 6 5 | 3 6 | 5 4 | 3. 2 | 3 - |
飞　残　叶。

(5 4 | 3. 2 | 1 6 1 2 | 3 - | 5 4 | 3 5 3 2 |

1 6 1 2 | 3 6 | 5 2 | 3 6 | 5 2 | 3 5 |

3 - | 2 3 2 1 | 6 - | 1 7 | 6 6 5) | 5 5 6 |
一

7 6 35 | 6 (6 2 | 1. 2 1 1 | 3 53 2 3 | 1233 2162 | 1 1 1) |
灯

如豆暗无光，

（昂） 听街前

宵柝

连声 击。

（中略）

（耶） 我欲待

也要寻一个知音。

客 （啊）* （啊）

（阿） 仔细思量

动不得。

2 2 2 3 | 5 i 6 5 | 3. 5 2356) | 3 (1612 | 3 -) | 5 3 12 |
（啊） 罢罢

3 0 | 5 - | 1 - | 2 (2 3 | 5 1 6 1 | 2 5 3213 |
罢，我从今

2 23 1612) | 5 5 | 2 - | 2 3 | 56 32 | (1 1 1 6 |
暂把相思撇，

1 1612) | 35 3 | (5 i 6535 | 2321 6161) | 2 (2161 | 2) 2 3 |
（耶） （耶） 待我

1 - | 2 - | 5 5 5 3 1 | 2 3 2 | 3 5 3 1 | 2 3 2 |
宽心 等到你归来日，重把同心结。

(5 3 5 1 | 2 2 | 5 3 1 3 | 2 2 3 | 5 5 i | 6 5 3 5 | 5 3 2 6 |

1 1 3 | 2 1 6 i | 5 - | i i | 6 i 6 5 | i -) ‖

* 啊：读 ē 音。

〔细调〕除用于四大节诗外，还有许多用法。如用来唱《陋室铭》。《陋室铭》为唐刘禹锡的赋体散文，句式四字五字不等，这在绍兴平湖调中是罕见的。唱词的不规范，也使唱腔的落音比较灵活，上句多落“5、6”等音，下句多落“1、5、3”等音，而结束句仍落“2”音。其腔疏密相间，拖腔与过门灵活穿插，整体效果与众不同。例如：

选自《陋室铭》
（孙延龄演唱　罗　萍记谱）

1 = D

2/4

【细调】

山不在高，有仙则名。

水不在深，有龙则灵。

（中略）

斯是陋室，唯吾德馨。

（昂）

3. 5 6. i | 5. (3 | 5 56 3523 | 5 56 i2i6 | 56i2 6532 | 5 56 356i) |
苔 痕

5. 3 | 5. 6 | i0 i 6 | (i. 2 32353) | 23 2i | 6 i i6 |
上 阶 绿， （于）

5. (3 | 5 5 56 | i i 6i65 | 3523 5.6i2) | 6 (6535) | i - |
（啊） 草

i 0 (i5 i) | 6. 5 6 | 6 i | 6. 5 3 53 | 2 - | 2 - |
色 入 帘

(2 2 2 32 | 1 6 1 2) | 3/4 3. (2 1612 3 0) | 2/4 6 2 | i. 6 5 0 |
青。 谈 笑 有 鸿

5. (3 | 5. 3) | 5 5 | 3. 5 3 2 | 1 6 1 2 | 3. (2 |
儒， 往 来 无 白 丁。

3. 2) | 3 5 | 3. 2 1 | 2 3 53 | 2 (2356 | 3521 6161 |
（昂） 可 以

2.356 3213 | 2 23 1 2) | 2 - | 2. 3 | 5 3. 2 | 1. (6 |
调 素 琴，

1 1 2) | i 0 0 i6 | 5. i | 6. 5 53 | 2 - | 2 (5 |
阅 金 经。

3532 1 3 | 2 -) | 6 2̇ | i̇ 0 6 5 | 3. 5 3 5 | 6 56 i̇ 6 |
无 丝 竹 之 乱

5. (3 | 5. 3) | 3 5 | 5 0 3 2 | 1 6̣ 1 2 | 3. (2 |
耳， 无 案 牍 之 劳 形。

3. 2) | 3 5 | 3. 2 1 | 2 3 5 | 2 (2. 3 | 5321 6̣ 6̣1 |
（恩） 南 阳

2356 3213 | 2 23 161̣2) | 3 6 0 | 5 4 | 3 - | 2. 1 6̣ (5̣ |
诸 葛 庐，

1 3 2356) | 3 - | 2. 1 6̣ (5̣ | 1 3 2356) | 3. (2 161̣2) |
（呜） （呜）

5 5 6 | i̇ 0 0 | 6. i̇ 6 5 | 3 2 3 5 | 6. 5 |
西 蜀 子 云 亭，

6 i̇ | 6 5 | 3 - | 5 - | 5 1. | 2 - |
孔 子 云

(3521 6̣5̣6̣1 | 2356 3213 | 2 32 161̣3) | 2. 3 | 5 - |
何 陋

6 i̇ 6 353 | 53 5 5532 | 1. (6̣ | 1 161̣2) | 3 5 5353 |
之 有？ （欧）

(5612̇ 6535 | 2 21 6̣16̣1) | 2̇· (6̣1 | 2 23 5 5 | 3532 16̣53 | 2 0) ‖
（欧）

〔细调〕也常穿插使用于“回书”之中，并因其别致、独特，往往从音乐上为回书增色，故行话称之为“戳门闩”、“角落头”。如《十美图·入赘》中的“画阁峥嵘奋逸响”（习称“四音”）；《果报录·品箫》中的“风吹铁马嘶寒月”（习称“八音”）；《风筝误·惊魂》中的“盼佳期”（习称“大小盼”）等，都是较有代表性的书目中的〔细调〕唱段。在“回书”中，〔细调〕也常用于唱白相间的段落，如回书《十美图·入赘》唱段是一段全为表白、表唱的一唱一白的结构形式。其唱词为十字句。唱腔上句落“6”音，下句落“2”音，非常规整，是〔蓑衣谱〕中不多见，为〔细调〕所独有的。

〔蓑衣谱〕和〔细调〕的反宫唱腔，习称为“阴调”，多用以表现悠远、飘忽的意境和形象。

绍兴平湖调拥有的小调俗曲曲调甚多。如表现喜悦的〔方调〕、愤怒的〔油葫芦〕、悲哀的〔唐调〕、欢乐的〔落金钱〕，艺人称之为喜、怒、哀、乐四大曲调。此外还有〔锁南枝〕、〔离景调〕、〔满江红〕、〔摊簧调〕等。

〔方调〕：唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。唱腔上句多落“6、5”二音，下句多落“3”音，也可落“6”音，唱腔结束句落“3”音，伴奏结束句落“1”音。〔方调〕有一个节奏鲜明、极为活泼的“游板”伴奏，贯穿于唱腔的句逗间，使全曲具有活泼跳跃的“喜调”特征。

〔油葫芦〕：唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），适宜表现愤怒情绪。如《义妖传·惊梦》法海怒斥白娘娘时所唱。

〔唐调〕：唱腔为四句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。四句落音分别为“5、5、6、2”。在唱腔过门中，“3、2、7、6”等音的十六分音符的同音反复，适宜表现婉转、哀怨的情绪。如《义妖传·合钵》中白娘娘所唱。

〔落金钱〕：唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。唱腔上句落“6̣”音，下句落“2”音。其腔字疏腔繁，旋律流畅，上下迂回，适宜渲染欢快色彩。

绍兴平湖调从戏曲吸收的唱腔曲牌主要来自昆剧，如《渔家乐》中的〔寄生草〕、《河伯娶妇》中的〔点绛唇〕、《庆寿》中的〔新水令〕、《龙虎斗》中的〔混江龙〕、《仙庄会》中的〔群雁飞〕、《庆寿》中的〔浪淘沙〕、《义妖传》中的〔小上楼〕等。这些曲牌多在回书中插唱，有时也用于有故事情节的节诗中。

绍兴平湖调唱腔音乐的前奏，上板者概称“游板”，散板者则称“引子”。如〔蓑衣谱〕“游板”：

(6 | $\frac{2}{4}$ 5 5 2̇ i̇ | 6 5 31 | 2 2 12 | 3 23 5 i̇ | 6· 5 3 56 |

1. 3̇ 2̇ 1̇ | 6. 5 61̇1̇65 | 3.535 651̇6 | 5.61̇2̇ 6531 | 2 212 |

3 23 5 1̇ | 6. 5 3 56 | 1. 3̇ 2̇ 1̇ | 6 5 35) ‖

若予以缩减，仅用前六小节和末一小节，即成半“游板”，多用于曲中小段落的起首处。在“游板”前增加两小节“起板”，便称“起板游板”：

（起板） （游板）

(1̇. 2̇ 1̇ 1̇6 | 1̇ 1̇3̇ 2̇ 2̇3̇ | 5 56 2̇ 1̇ | 6 5 31 | 2 ……

又如“双起板”：

（双起板）

2/4 (1̇. 2̇ 1̇ 1̇6 | 1̇ 1̇3̇ 2̇ 2̇3̇ | 5 56 2̇ 1̇ | 6. 1̇ 5 31 | 2 1̇2̇ 1̇ 1̇6 | 1̇ 1̇3̇ 2̇ 2̇3̇ |

（游板）

5 56 2̇ 1̇ | 6 5 31 | 2 ……

〔细调〕的前奏常用〔蓑衣谱〕“游板”，而其自身的〔细调〕如“游板”却多穿插于唱段中间，起转换段落、变化色彩的作用，其曲谱如：

2/4 (1 11 1̇ | 6 56 1̇ 1̇ | 6 5 3 53 | 2 2 23 |

5 6 5 3 | 2 2 23 | 5 6 2̇ 1̇ | 6 5635 | 6 65) |

与〔细调〕“游板”性质、作用相似的，还有一种名为“弹头”的长过门：

(61̇ | 2/4 2̇3̇1̇3̇ 2̇ | 2̇3̇1̇3̇ 2̇ | 2̇ - | 1̇ - | 6 1̇ 654 |

5 - | 2̇3̇1̇3̇ 2̇ | 2̇3̇1̇3̇ 2̇ | 2̇ - | 1̇ - | 6 1̇ 654 |

5 - | 4 45 61̇65 | 453 2 | 4 45 61̇65 | 4532 1̇ 7̣ | 6̣ 65) ‖

〔细调〕半“游板”和〔蓑衣谱〕半“游板”用法相似，曲谱也大同小异：

2/4 （5 65 3 5 | i 5i 653 | 2 212 | 3 23 5 i |

6.5 356 | 1.3 2.6ii | 6 535 | 6 65）‖

绍兴平湖调的伴奏乐器，以小三弦、铜丝扬琴和二胡组成的“三品”为基干，称为“前三把”；若是“七品”，则所增加的琵琶、双清、笙、箫（或头管）称为“后四把”。按照〔蓑衣谱〕和〔细调〕的基本调高（1 = D），各种丝弦乐器的定弦分别为：三弦“5—1—5”，扬琴“5—5”，二胡“6—3”，琵琶“5—1—2—5”，副二胡“5—2”。“阴调”的调高则为 1 = A 或 #G 。（其中〔锁南枝〕、〔唐调〕、〔扒乌龟〕，调高也是 1 = A，但这是它们本身的定调，而非基本调的“阴调”）平湖调演员给乐器定音有一定的规矩：先由扬琴定准各弦，尔后按先琵琶、次二胡、后三弦的顺序逐一依次照扬琴定音。起唱前则反之：先由“开口”者从桌上拿起三弦，然后二胡、琵琶依次随之。

基本调的伴奏方法，“前三把”的配合有一套程式，形成鲜明的风格：三弦是主脑，它兼有鼓板的指挥作用。起乐时，必由三弦先弹出一拍二音，以定下速度。在伴奏过程中，三弦也主要起着节制速度的作用，称为“压板”，故需弹得简洁、清晰，节拍分明。三弦还常用来模拟某些效果，或为说白烘托气氛。扬琴在伴奏时，一拍敲击四个音，称为“四点头”；每拍的第一个音常击在低一个或两个八度处。二胡的伴奏多用长弓，要求拉得柔韧而不很华彩，其作用有如以线穿珠，即以长音把弹拨之音连贯起来。琵琶伴奏略似扬琴而较华彩。“前三把”的〔蓑衣谱半游板〕总谱如：

三弦 2/4 （5 5 2 i | 6 0 5 31 | 2 5 0 12 |
二胡 2/4 （0 2 1 | 6 6531 | 2 326 12 |
扬琴 2/4 （0 22i2 | 666i 6553 | 2222 2212 |

3 23 5 i | 6 65 3 56 | 1 0 2 i | 6 0 5 35）‖
3 5 1 | 6. 5 3 56 | 1. 3 2 1 | 6 6.535）‖
3323 56ii | 6i65 3556 | 1153 2312 | 6666 5635）‖

在绍兴平湖调的演出中，有时也演奏一些器乐曲，如《高山流水》、《平湖引》等。

绍兴莲花落音乐　绍兴莲花落音乐是在嵊县“落地唱书”的前期曲调〔四工合〕（亦称〔工尺调〕）及新昌“莲子行”音乐的基础上，吸收民歌《莲花落》曲调发展而成。

绍兴莲花落用绍兴方言演唱。绍兴莲花落的唱词以七言上下句为主，早期内容多为恭喜发财、吉祥如意之类，无故事情节。后逐渐形成有故事情节的节目。

绍兴莲花落的唱腔曲调，主要有〔平板〕、〔走板〕；有时插唱〔武林调〕和〔绍兴乱弹〕〔二凡〕。

〔平板〕：唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），从历史沿革上看，可分为早期与后期。早期〔平板〕的特点是“一领一帮”。领唱时可唱一句，也可唱两句、三句，然后是帮腔。如果帮腔是从领唱唱词的末字起唱，唱的衬词是“六工尺四合上”的，帮腔句落“3”音；如果帮腔是从领唱唱词的最后第二字开始，唱的衬词是“四工合合四上工六尺工合”的，帮腔句落“1”音，艺人称其为“唱工尺”，源于嵊县落地唱书的〔四工合调〕。早期〔平板〕，一般以四句一回头的方法来结构唱段，四句腔的落音，除帮腔句不分上下句都落“3、1”外，无帮腔的句子落音都很自由。“3、6、5、2”均可。例如：

选自《庆寿》节诗
（王德兴演唱　罗小令记谱）

1 = F

【平板】♩=100

$\frac{2}{4}$ 0 5 | 5 i i i i | 6 6. 5 | 5 - | 3. 5 6 i | 6. 5 3 5 |
（领唱）（哎）八 仙 过 海（又）浪 滔 （啊）（帮唱）滔，（喂

6. 5 3565 | 3 - | 6 76 5 | 5 6 3 | 5. 3 2 | 2 2 3 |
哩 个 六 哩 工 尺 四 合 呀 合 四

5 5 6 | 5 3 2 | 3 - | 5 i i i 6 5 | 6 5 |
工 尺 上 尺 呀 哎）（领唱）张 果 老 大 仙 前 来

6. 5 3 | 5 6 3 5 5 5 | 5 3 2 1 | 1 0 | 5 6 i i 6 |
到， 倒 骑 驴 子 还 是 乐 逍 遥。 伊 倒 手 拿

i i i i 0 | 6 5 | 6 5 0 | 3 5 5 5 5 | 6 6. |
壹 板（那 个） 云 端 上， 王 母 娘 娘 要 赴（哎）

i 6 53 | 5 5 32 | 1 1 2321 | 6 553 | 5 · 6 i |

(帮唱)蟠 桃。(啊) (四 啊 工 合 合四 上 工六

5. 6 5 32 | 3 2 1 | 1. 2 3 5 | 2 3 2 1 | 1 - | 1 0 |

尺 工 合 合 尺 上 哎)

(中略) | 3 i i i 65 | 6 5 | 6 0 | i i 3 0 |

(领唱)蓝 采 和 大 仙 前 来 到, 肩 背

5 5 3 1 | 2 0 | 5 6 i i | i 5 | 6. 5 3 0 |

花 篮 藏 仙 草。 彩 云 花 草 花 蓝 上,

5 6 3 5 5 | 3 5 35 0 | 5 0 | 5 6 i i | i 6 5 |

云 端 上 面(又) 一 眼(呐) 望, 王 母 娘 娘 赴(啊) 蟠

6. 5 3 | i i 6 i i | 6 i 653 | 5 - | 3. 5 6 i |

桃, 人 人(呀)要 有 百 病 (啊) (帮)消。 (哎

6. 5 3 5 | 6. 5 3565 | 3 - | 6 i6 5 | 5 6 3 |

哩 个 六 哩 工 尺

2. 1 2 | 2 2 3 | 5 5 6 | 5 3 2 | 3. 5 3 | 3 0 | (下略)

四 合 呀 合 四 工 尺 上 尺 呀 哎)

〔走板〕:唱腔为上下句体,有板无眼($\frac{1}{4}$拍)。早期的〔走板〕,一般也是四句一段,唱腔的落音与早期的〔平板〕基本上相同。〔走板〕与早期〔平板〕的不同之处,一是帮腔只唱“工尺调”,二是唱段的结束句落在“1”音上。例如:

1 = F

选自《庆寿》
（王德兴演唱　罗小令记谱）

【走板】

（前略）| 1/4 5 | 3 3 | 5. 3 | 3 5 | 3 3 | 5 | 3 3 | 5 | 0 | 3 3 i | 6 5 |

（领唱）（哎）招呼　得（末）天兵（啊）天　将，招呼　得　　十二　花神。

3 1 | 6 6 5 | 3 5 | 3 5. | 5 0 | 6 6 | 5 5 | 6 | 0 | 6 | 6 |

猫儿　眼睛　千里　眼，　　要找　汉钟　离。　天　兵

5 | 6 i | i 0 | i 0 | i | 6 i | 6 5 | 6 3 | 5 | 5 3 | 2 2 |

天　将　追　蟠　桃，（帮唱）（啊　哩格　工　尺　哎　四上

2 3 | 5 3 | 6 5 | 3 | 3 | 6 | 6 | 5 | 6 i | 6 5 | 3 | 5 |

合四　上工　尺　哎）（领唱）东　方（小）朔　藏　蟠　桃。

1 1 | 1 2 | 3 2 | 3 5 | 2 2 | 1 2 | 3 2 | 1 | 1 | 1 ‖

（帮唱）（四工　合四　上工　尺　工六　工尺　上　哎）

后期〔平板〕，已改掉帮腔形式，并出现了慢板、中板、快板、清板等唱法，唱段不再是四句一回头的结构形式。尤其是无伴奏“清唱”，与多个上句相叠的“排句”的出现，再加上〔平板〕与〔走板〕相接，已可结构成较长的唱段，增强了绍兴莲花落音乐的表现力。例如：

1 = C

选自节诗《回娘家》
（胡兆海演唱　罗　萍　罗小令记谱）

【平板】

（前略）| 2/4 5 5 5 5 | 6 3 5 0 | 3 3 2 1 | 1 6 6 5 5 3 5 | 2 3 5 2 1 1 6 |

半夜　三更　鸡未　啼，　翠姐　姐坐等　东方白肚

(5 5 5 3 |
1 5. | 5 3 5 6 i 7 6 i | 2. i 6 5) | （清唱）1. 6 1 | 3. 2 3. 5 3 1 |

起。　　　　　　　　　　打　开箱　子

2 5· 3·532 | 1 0 |)0(| 1 2 3 5 | 5 3 2 1 1 | 6 0 |
摸错（喂个）衣，（嘶）拿来衣裳当裤（呀）系。

1 32 3 21 | 16· 10 | 2 2 2·7 | 7 76 567 | 5 76 756 |
梳妆打扮落楼梯，婆婆呀，今朝我要回娘家（喂个）

5 0 | 1 1 1 0 | 3· 3 1 3 2 | 1 3 2 1 1 | 6 0·6 |
去！二娘喂，正月娘家偌勿能去，伢

1 1 1 1 | 6222 161 | 1 0 | 1 1· 1 3 2 | 161 1 |
村里要做十八日格灯头戏。若有客人到屋里，

1 2 3 5 | 5 3 2 1 1 | 6 0 | 6332 1 3 2 | 1661 1 0 |
烧茶煮饭全靠（呀）你。婆婆说话有道理，

稍快

1 1 6 1 1 | 2 2 1 6 | 5 0 | 1 1 1 | 3 5 1 3 2 |
要回娘家到二月里。翠姐姐起早落夜

（排句）

1 6 6 1 | 1 2 3 5 | 5 3 2 1 1 | 6 0 | 1 1 3 21 |
做事体，转眼已到二月（啦）二。心想早饭

6 1· 1 0 | 6 5· 612 | 166 1 0 | 5 3 3 21 | 161 1 0 |
吃了去，魂灵已在半天飞。水桶掼在溪沟里，

111 111 | 1 32 312 | 1 0 | 3·3 1 32 | 1 1 1 |
淘箩扑在那汤锅（喂个）里。走到门口大道地，

（上下句）

6 1 2 3 3 5 | 5 3 2 1 1 | 6 0 | 63 3 3 21 | 6 1· 1 0 |

踏煞 一只 乌 小（啊） 鸡。 婆 婆 讲伊 勿 吉 利，

（排句）

1· 1 6 1 | 6 1 2 1 6 | 5 0 | 1· 1 1 0 | 3 5· 6 1 2 |

二 月 娘 家 呒 有 归 去。 三 月 里 出 门 丈 夫

1 6 1 1 0 | 1· 1 1 0 | 6 5 6 6 2 | 1 6 1 1 0 | 6· 5 16 2 |

回 屋 里， 四 月 里 上 山 摘 茶 来 勿 及。 五 月 种 田

16 6 1 0 | 1332 1 3 2 | 6 1· 1 0 | 6 1 0 1 3 2 | 16 6 1 0 |

要 施 肥， 六 荒 六 月 是 勿 能 去。 七 月 阿 公 断 了 气，

（清唱）

（中略） | 6 1 6 1 0 | 1 1 3 3 2 | 1 6 1 0 5 | 3· 2 1 1 |

阿 婆 她 耐 心 耐 相 安 慰 翠 姐（呀）

6（1 1 3 2 1 6 5）| 3 32 1 0 | 6 2 76 | 5· 6 1 0 | 5 53 2532 |

姐， 翠 姐 姐 从 此 更 加 孝 敬

【走板】加快 稍自由

1/4 1（165 | 3561 | 2222 | 7·777 | 6765 | 3561 | 6532 | 1 5）| 0 3 | 3 5 |

伊。 转 眼

（排句）

3 5 | 5· 5 | 5 0 |（0 5 | 0 5 | 0 5）| 2 | 1· 2 | 2 | 3 5 | 3 1 |

一瞬 三 十 年， （哎）三 十 年 媳 妇 当 了

2· 2 | 2 2 | 2 | 63 3 | 3 3· | 1 2 | 2 | 3 5 | 5 | 32 3 | 1 3· |

婆。（末）翠 姐 姐 两 房 媳 妇 都 讨 齐，银 行 里 存 进 六 千

1 2 | 2· 2 | 3· 5 | 6 3 3 | 3 2 | 2 | 2 2 | 1 5 | 6 3 3 | 1· 2 | 2 |

人民币。有四只肉猪关栏里，养了十只老鸭廿只鸡。

1 2 2 1 | 2 0 | 2 2 | 5 6 | 3 1 | 2 0 | 5 5 | 3· 5 | 3 1 2 | 2· 2 | 3 3 |

自留地，种上蔬菜和荸荠。去年新屋已造起，（来）今年

2 3 3 | 2 2 | 2 | 3 3 | 3 6 6 | 6· 6 | 5 0 | 3 6 | 5 6 | 3 5 | 5 |

买进电视机。太婆已有九十几，合家欢聚乐无比。

（转句）

サ 3 i 6 5 5 3 5 2 3· 2 1 0 ⁞ 2 2 2 1

同志们若有机会，到伢绍兴

（落腔）

5 35 2 3 2 2 0 5 | 2/4 3 5· 6 53 | 5 5 (3 1 2) 3 | 5 5 23 2 | 2· 1 6 (5 |

去，我陪倷到斗丘去望望伊。

（尾声）

3·5 6 i 5 1 2 3 | 3· 5 | 6·i 2 2 2 i 6 5 | 6 - | 6 0) ‖

绍兴莲花落的伴奏，主要是随腔伴奏，乐器可依照性能的不同而发挥。其前奏、间奏、尾声基本上是固定的，只是长短不等。在情节需要时可插奏《三六》、《无锡景》等乐曲片断。

绍兴莲花落的伴奏乐器，为拍板、抱月和四胡。四胡为主奏乐器，指法多用颤音，弓法多用短弓，要求出音清晰，花哨流畅，具有浓郁的地方特色。拍板和抱月击节控制速度。琵琶主要为〔平板〕伴奏，尤其是唱腔进入“清唱”时，非琵琶伴奏不可。伴奏乐器还可增加阮、二胡、扬琴等。说唱者自己击打的三跳板，只在前奏和较长的过门中使用。

绍兴词调音乐　绍兴词调音乐是在绍兴本地民间音乐基础上，吸收绍兴平湖调、四明南词及戏曲唱腔形成的。

绍兴词调用绍兴地方书面读音（绍兴官话）演唱，艺人有称此为“中州韵”的。丑角则用绍兴土话，有时带有苏白痕迹。

绍兴词调的唱腔，以〔蓑衣谱〕、〔本调〕、〔十字调〕三种为主，有时也用一些俗曲小调。

〔蓑衣谱〕是绍兴词调的基本唱腔，叙事、抒情皆宜。其名称的由来，与绍兴平湖调〔蓑衣谱〕相同。按照演唱用嗓的区别，又分为〔子喉蓑衣谱〕、〔大喉蓑衣谱〕两种。前者专用于小生、小旦、小丑等脚色，用假声演唱，一般由女艺人担任；后者专用于老生、老旦、净等脚色，用本嗓演唱，一般由男艺人担任。

〔子喉蓑衣谱〕：唱词的基本句式为七言上下句式，一般情况下有四、三分逗与二、五分逗以及七字连唱等几种句式，同时也有"凤点头"结构。唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。唱腔上句一般多落"6"或"2"二音，下句落"3"音，结束句落"2"音。〔子喉蓑衣谱〕多用于"节诗"以及回书。例如：

1 = F

选自节诗《万年青》
（胡逸君　谢茹贞演唱　罗　萍记谱）

中快

2/4 (3· 5 6 i | 5 5 5 3 | 2 1 2 3 | 5 5 3 2 | 1 6 1 1 | 1 1 6 1 | 2 23 21 6) |

【子喉蓑衣谱】

3· 2 3 2 | 3 - | 2 1 | 1 6 (2 | 1 16 5656 | 1 1 2 6 |
虞 美 人

1 2 1 6 | 5) 3 5 | 3 2 1 | 2 1 6 | 6· (5 | 6 5 6 3 |
游 翡 翠 园，

2 3 2 1 | 6 1 6165 | 3 5 6 i | 6 5 5 3 | 2 2 3 | 5) 5 3 5 |
见 杜

6 5 | 3 2 3 | 0 5 3 | 3 2 1 | 1 1 6 5 | 6 1 3 |
鹃 开 放 杏 花 天。

3· (1 | 2 23 2 2 | 5 5 3 2 | 1 16 1 1 | 1 1 6 1 | 2 2 2 3) |

3 3 6 | 3/4 5 3 6 (5 5) | 2/4 3 2 1 | 2 - | 2· 1 |
嫩 李 妆 成 一 捧 雪，

(6 5 6 3 | 2 3 2 1 | 6 56 1 65 | 3 35 6 i | 6 5 5 3 | 2 1 2 3 |

5) 3 5 | 6 5 | 3 6 (3 3) | 3 35 3 | 3. 2 1 | 1 1 6 5 |
蔷 薇 织 就 锦 蒲

6 1 3 | 3 (32 3 1 | 2 2 2 3 | 2 2 3 2 | 1 16 1 1 | (下略)
团。

〔子喉蓑衣谱〕上句的传统唱法称为“原调”。此外,艺人们又根据上句唱腔的句型及腔情的变化,分有懒惰原调、半调、上字调、尺字调、笃调、悲调、和合调、三叠子等上句唱腔。“原调”作为上句的正规唱腔,音区比较高,行进平稳,字疏腔繁。而懒惰原调较“原调”的唱腔旋律音区低,演唱不似“原调”那么费力。半调,系指其唱腔仅截取了“原调”的一半。“原调”的拖腔是由唱词末的“3”音向结束音“6”的行进,而上字调、尺字调则是唱词的末字先落在“上”(1音)或“尺”(2音)上,再向结束音“6”音进行。笃调、悲调均较“原调”唱腔更加迂回婉转,用以表现悲痛、哭泣之类情绪。这里的“笃”,是绍兴话中到顶、到底和竖立的意思,笃调就是以从高音起唱为特征的。悲调则在拖腔的最后有“爹爹呀”的衬腔。合和调唱腔似懒惰原调,但腔中有高音旋律,因此又称“偏上字调”。三叠子系摘用笃调、原调、懒惰原调的部分唱腔组合而成。所有这些变化了的上句唱腔,据需要与“原调”穿插使用于唱腔间,而〔子喉蓑衣谱〕的下句则始终落“3”音,以保持稳定,使一个唱段的音乐既显得丰富多彩,又保持相对完整统一。下句中尚有专用于唱段结束落“2”音的“落调”,且有唱词为七字连唱后有大拖腔的“花落调”,以及从绍兴平湖调〔蓑衣谱〕中吸收的落调形式“平落调”。例如:

1 = F

选自节诗《万年青》
(胡逸君 谢茹贞演唱 罗 萍记谱)

【子喉蓑衣谱】

(前略) | 2/4 (1 6 2 6 | 1 61 2 3 | 1 2 1 6 | 3 2 3 5) | 3 2 6 | 1 6 5 |
香 风 (啊)

(5 56 i 6) | 3 2 1 | 1 ³2 | 1. 6 | (1 2) 3 | 2. 3 |
飘 祝 发,

1 2 1 6 | 5 - | (5 56 1 5) | 1 21 6 | 6 - | 6 - |

(原调)

(7 77 7 7 | 6 7 6765 | 3 5 6 i | 6 5 5 3 | 2 1 2 3 | 5) 3 3 5 |

见珠

6 5 | 3 6 (3 3) | 5 6 5 | 3 2 1 | 1 61 6 5 | 6 1 3 |

兰 公 子 在 草 楼 前。

3 (3 3 1 | 2 3 2 2 | 1 12 3 2 | 1 6 1 1 | 1 1 6 1 | 2 2 2 3) |

1 3 2 | 5 - | 3 - | 2. 3 1 | 1 (5 3 2 | 1 1 6 5 |

忽见 笑 盈 盈

(和合调)

1 1 2 3 | 1 2 1 6) | 5 5 0 | 5 i | 6 5 | 3 2 1 |

把 这 鸾 钗

6 3 2 | (2 3 5) | 3 2 3 5 | 3 2 1 | 6 - | (6 1) 2 3 |

赠,

1. 3 | 2 1 1 6 | 5 - | (5 56 1 5) | 1 2 5 | 5 5 | 6 - |

(7 76 7 7 | 6 7 6 5 | 3 5 6 i | 6 5 5 3 | 2 1 2 3 | 5 5 3 2 |

(原调)

1 6 1 1 | 1) 3 3 5 | 6 5 | 3 2 3 | 0 5 6 5 | 3 2 1 |

水 仙 郎 回 赠 小

1 61 6 5 | 6 1 3 | 3 (3 3 1 | 2 2 2 2 | 2 2 3 2 | 1 6 1 1 |

金 钱。

(尺字调)

1 1 3 3 | 2 2 2 16) | 7 2. 7 | 2 2 | 2 7 6 | 5 - |

芙 蓉 帐 内 消

2 7 | 2 - | (2 3 5) | 3 2 (3 5) | 3 2. | 2 7 6 |

魂 魄，

6 - | 6 - | (7 76 7 7 | 6 7 6 5 | 3 5 6 i | 6 5 5 3 |

(原调)

2 1 2 3 | 5) 3 3 5 | 6 5 | 3 2 3 | 0 5 6 5 | 3 2 1 |

夜 来 香 织 就 好

1 1 6 5 | 6 1 3 | 3 (3 3 1 | 2 3 2 2 | 2 2 3 2 | 1 6 1 1 |

姻 缘。

(凤点头)

1 1 6 1 | 2 2 2 3 | 5) 3 3 5 | 3 - | 2 1 | 1 (5 3 2 |

但 愿 他

1 1 6 5 | 1 1 2 6 | 1 1 1 6) | 1 3 2 | 1 5 3 | 3 2 1 |

长 春 翡 翠 儿 孙

1 2 6 | 6. (5 | 6 5 6 1 | 2 3 2 1 | 6 1 6165) | 3 2 5 |
福，（啊） 双 贵

3 2 | 2 7 2 | 2 7 6 | 6 (7 6 5 | 6 5 6 3 | 2 3 2 1 |
成 名

3/4 6 6) 3. | 2/4 3 2 1 | 5 3 2 | 2 1 6 (1 | 2 3 5 | 2 3 1 2) |
万 年 青，

3 - | 5 6 (5 5) | 6 5 | 3 2 3 | 0 5 3 2 | 1 6 1 |
欢 乐（啊） 永 团 圆。

1 - | (3 5 6 i | 6 5) 5 3 | 2 - | 2 1 1 | 2 - | 2 0 ‖

在〔子喉蓑衣谱〕中尚有只唱一个“嘟”字的“嘟嘟调”，艺人称作“长花”。“嘟嘟调”紧接在上句的“原调”或“懒惰原调”、“笃调”后演唱，随着上句唱腔的曲情发展出悠长的拖腔。因此，“原调嘟嘟调”、“懒惰原调嘟嘟调”、“笃调嘟嘟调”在旋律上有很大差别，色彩各异，但均结束在“6”音上。例如：

选自《梅花戒》

（许彩声演唱 罗 萍记谱）

1 = G

（原调嘟嘟调）

慢起

艹 6 6 1 6 3 5 - | 2/4 (3. 5 6 i | 5 5 5 3 | 2 1 2 3 | 5 5 3 2 | 1 6 1 1) |
待我 看 来！

3. 2 3 | 1 3 | 3 5 3 2 | 1 6 (1 6) | 2 - | 3 (3 3) |
一 进 花 园 勿 得 （嘟）

3 5 6 | 5 6 i | 6 5 | 3 2 | 2 5 | 3 5 3 | 2 7 |

6 (6) | 7 7 | 6 6 | 5 5 | 6 (6) | 7 2 | 7 2 |
（嘟）　　　　　　　　　　（嘟）

7 6 5 | 6 (6) | 7 6 5 | 6 (6) | 7 5 | 6 (6) |（下略）
（嘟）　　　　（嘟）

1 = G

选自《梅花戒》
（许彩声演唱　罗　萍记谱）

（懒惰原调嘟嘟调）

2/4 (1 2 1 6) | 3/4 3 3 6 0 | 2/4 2 3 | 3 5 3 2 | 1 - | 2 - |
心　里　　又　要　　勾　得

3. 5 3 2 | 1 2 1 | 6 6 | 6 1 2 3 | 1 1 3 | 2 1 6 |
（嘟）　　　　（嘟）　（嘟）

5 5 | 7 7 7 | 6 (6) | 3 5 3 5 | 6 (6) | 7 2 |
（嘟）　　（嘟）　　（嘟）

7 2 | 7 6 5 | 6 6 | 2 7 6 | 2 7 6 | 5 7 |
（嘟）

6 6 | 7 3 5 | 6 (6) | 7 3 5 | 6 - |（下略）
（嘟）　　（嘟）

1 = G

选自《梅花戒》
（许彩声演唱　罗　萍记谱）

（笃调嘟嘟调）

2/4 (1 1 6 5 | 1 2 3 | 1 2 1 6) | 6 5 | 6 5 | 5 7 7 7 |
（喂　呀）！心　里　实 落　落 个

6· 0 | 6· 5 | 6 5 | 5 5 | 3 36 | 5 5 |
勿 得 （嘟） （嘟）

53 2 | 2 25 | 32 35 | 3 2 | 7 0 |
（嘟）

7 77 | 6 6 | 3535 | 6 (6) | 7 2 | 7 22 |
（嘟） （嘟） （嘟）

7655 | 6 6 | 7 35 | 6 6 | 7 35 | 6 (6) | （下略）
（嘟）

〔子喉蓑衣谱〕唱腔的诸多变化，尤其是唱腔上句的诸多变化，使绍兴词调艺人对曲调有了多种选择。

〔大喉蓑衣谱〕：其唱腔也为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。唱腔上句一般落"6"音，下句落"3"音，唱段结束在"2"音上。大喉唱腔相对〔子喉蓑衣谱〕在音高上显得低平，在旋律上显得平直。而在唱词句逗的变化，以及上句唱腔依词意、曲情所产生的不同形态，与子喉唱腔上句基本上是相同的。但〔大喉蓑衣谱〕没有"懒惰原调"、"半调"等变化句式，却有〔子喉蓑衣谱〕所没有的"合字调"（落"5"音）、"工字调"（落"3"音）两种变化句式。唱段结束句的唱腔也有"平落调"、"花落调"之分。"平落调"与男声本嗓演唱相适应，旋律一般向下低旋。"花落调"则与〔子喉蓑衣谱〕的"花落调"相差不大。例如：

选自《珍珠塔》
（谢茹贞演唱　罗　萍记谱）

1 = G

【大喉蓑衣谱】

（前略）| $\frac{2}{4}$ 1 2 | 1 – | (15 32 | 1 12 65) | 1 22 | 1 61 65 |
你 表 姐， 何 等 样 看 待

67 6 | 6 (65 | 6 65 63 | 23 12 | 61 65) | 1 6· 1 |
你 你 为

1 6 5 | (5 3 2 3 | 5 3 5) | 3 3· | 2 1 6 | 1 - |
何 割断 鱼雁 信

1 6 | 1 3 | 3 (3 3 1) | 2 3 2 6 | 2 2· 3 | (1 6 1 1 |
不 通？ 畜生 啊 畜生，

（大喉上字调）

1 1 6 1 | 2 3 2 16) | 1 1· | 1 61 6 5 | 6· (5 | 6 1 6 5) | 5 3· |
畜生 忘 恩 并

5 - | 6· (5 | 3 2 1 2) | 3 - | (3 5 6 1) | 5 - |
负 义， （噫）

（平调落调）

(1 1 1 6 | 5 3 5) | 5 5 5 1 | 6 5 3 | 5 3 2 | (2 1 6 1 |
（白：唉！） 只怕 你 人 容

2 32 3 5 | 2 3 1 2) | 1 6 | 5 - | 5 3 2 | 1 (6 5) |
天 不 容！

1 - | (3 5 6 i | 6 5) 5 3 | 2 - | 2 1 0 | (2 0) ‖

属于大喉的唱腔还有〔大喉急板〕、〔大喉丫婆调〕。

〔大喉急板〕：唱腔为上下句体，节拍为散板。上句落“6”音，下句落“3”音。其腔在开始处用“加冠”三字的散唱“叫头”起唱，然后接速度稍快的一板一眼过门，其后唱腔均为散板，过门均为一板一眼。例如：

1 = G

选自《白玉戒》
（谢茹贞演唱　罗　萍记谱）

【大喉急板】

稍快

サ 3 5 5 3 3 2 - | 2/4 (3· 5 6 i | 5 5 5 3 | 2 1 2 3 |
不 好 了 哇

5 5 3 2 | 1 6 1 6) | 廿 1 1 6 1 1 6 5 6 – |

解元无奈来钻进，

2/4 (6 6) | 廿 6 6 5 6 6 5. 3 – | 2/4 (3 3) |

紧紧勾在一堆生。

廿 1 1 1 1 6 5. 5 6 – ⁝ 1 6. 5 6 6 5 3 – |（下略）

绍兴丫环心着急，主婢吓得战兢兢。

〔大喉丫婆调〕：在唱词的语言运用上是个特例：因在传统书目中塑造一位善良憨直的山东妇女形象，故用已经绍兴化了的山东话演唱。唱腔为四句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。四句腔的落音依次为“6、5、6、2”。演唱时，也在句前“加冠”唱“叫头”，然后接一板一眼的过门入正段，唱词字位较密，为七字连唱结构。例如：

1 = G

选自《双珠球》

（谢茹贞演唱　罗　萍记谱）

【大喉丫婆调】

廿 (5 1) 2 2 1 6 5. 3 5 – | 2/4 (3. 5 6 i | 5 5 3 |

这个大姑娘 喏！

2 1 2 3 | 5 5 3 2 | 1 1 1 1 | 1) 2 1 | 2 1 | 2 1 | 6 – | 1 1 |

叫声姑娘缓缓行，我有

6 6 5 | 3 5 6 | 5 – | (1 1 1 6 | 5 3 5 | 1 1 1 6 | 5 3 5) |

说话你且听：

2 1 | 2 1 | 2 1 | 6 – | 5 6 | 6 6 |

上车下舟须仔细，行桥过渡

6. 1 6 | 5 – | 3 6 5 3 | 2 – | (5 5 5 3 2 | 1 1 1 1 |

莫先行。

1 1 3 1 | 2 2 2 2) | 2 1 | 2· 1 | 1 2 1 | 6 - |
见 人 且 说 三 分 话，

6 1 | 1 6 5 | 6 5 6 | 5 - | (1 1 1 6 | 5 3 5 |
君 子 旁 边 有 小 人。

1 1 1 6 | 5 3 5) | 2 1 | 2 1 | 2 1 | 6 - |
画 龙 画 虎 难 画 骨，

6 6 5 | 6 6 | 1 1 6 | 5 - | 3 6 5 3 | 2 - | （下略）
知 人 知 面 不 知 心。

〔本调〕是大喉的专用腔，均由被称为“弦位”的三弦演奏者来演唱。在〔本调〕上句中，也有“大喉悲调”、“大喉笃调”、“大喉半笃调”等变化腔句。同时还拥有派生板式〔本调浪板〕、〔本调急浪板〕、〔本调衰板〕等。其腔悲怆、朴拙，宜用于表现哭诉、悲叹等场合。

〔本调〕：唱腔有四句体、上下句体两种，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。四句体的唱腔的落音分别为“6、2、5、6”。例如：

1 = G

【本调】

$\frac{2}{4}$ 2 2· 7 | 7 7 | 6 7 | 6· 7 6 | (6 6 6 5 | 6 6 6 5 | 7 7 7 7 |
你 是 聪 明 伶 俐 女，

6 7 6 5) | 7 7 | 6 5 | 7 - | 6· 3 | 5 5 3 | 2 (3 2 7 |
孝 道 知 书 第 一 人。

6 5 6 7 | 2 3 5 | 2 3 2 7) | 7 7 | 6 7· | 6 5 3 |
遣 嫁 不 消 吩 咐

你，听我把

前后衷肠说你听。

（下略）

上下句体的〔本调〕则由四句体〔本调〕第三句与第四句唱腔的重复演唱构成。

〔本调浪板〕:唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。唱腔上句落“7”音，下句落“5”音。其腔字密腔简，最后一句以散唱结束。具有较强的叙述性，常用于两将对打场面的表现。例如：

选自《芙蓉亭》
（谢茹贞演唱　罗　萍记谱）

1＝G

【本调浪板】

这边打马东边去，

这边来马往西行。

上山虎抢下山虎，

上桥人抢下桥人。

一回二合

7 7 | 7 - | (7 7 7 6) | 2 7 2 | 7 2 | 3 2 3 |
无 胜 败， 三 回 四 合 没 输

5 - | (5 56 5 5 | 5 56 5 5) | 2 2 7 | 7 2. | 2 2 7 |
赢。 五 回 六 合 龙 斗

7 - | (7 7 7 6 | 7 7 7 6) | 7 2 7 | 2 2. | 2 2. 7 |
豹， 七 回 八 合 虎 翻

5 - | (5 55 5 6) | 卄 7 2. 2 2 7 7 6 5. 6 6 - |
身。 二 将 速 战 数 十 合，

(6 6 6 6 6 6) | 7 7 - | 6 6 7 7 7 6 5 - | （下略）
（白）罢了！ （唱）罢 了 其 人 本 事 欠 三 分。

〔本调急浪板〕：唱词、唱腔结构与〔本调浪板〕相同，区别仅在〔本调急浪板〕为紧奏散唱，散唱的速度较慢，也就形成了伴奏紧、唱腔慢的鲜明对比，并以此特色插在其他唱腔间使用。例如：

选自《白狐裘》

（谢茹贞演唱　罗　萍记谱）

1 = G

【本调急浪板】

（前略） |) 0 (| 卄 2 2 - (2 2 2 2) | 2 2 2 2 2 2 2. 7 |
呵唷（马奇元唱）儿 啦！ 为 父 望 轿 一 眼 如 一

7 - (7 7) | 7 6 5 5 7 6 5 - (5 5) | 5 5 - 2 2 |
日， 望 一 时 来 胜 一 春。（喂） 望 着 轿 子

2 7 7 | 7 - (7 7) | 7 7 6 7 7 6 | 5 (5 5) |
转 弯 去， 马 爷 无 奈 就 关 门。

7 2 7 2 2 7 7 7 ⁞ 6 7· 6 5 7 6 5 0 ⁞

孤 单 独 自 楼 来 上， 一 盏 孤 灯 照 自 身。

〔大喉蓑衣谱〕

2 2 7 7 7 6· 5 6· 0 | 2/4 6 6 | 1 1 | 1 6 5 |

未 知 三 朝 去 不 去？ 小 姐 身 去 瘦 伶

5 3 | 2 3 2 | 1 – | (1 2 3 2 | 1 1 6 5 | 1 1 3 2 |

仃。（末）停 下 了，

〔大喉工字调〕

1 2 1 6 | 5 5 3 2) | 3 2 6 | 1 1 6 | 5 – | 6 1 6 5 |

书 到 此 地 第 三

5 3 | (3 5 6 i) | 5 – | (5 5 3 5) | 6· 1 | 6 – |

回，

〔平调落调〕

5 5 | (5 5) 5 | 1 (1 1) | 6 5 | 5 3 2 | 2 (1 6 1 |

要 知 三 朝 团 圆

2 3 5 | 2 3 1 2) | 1 6 | 5 – | 6 5 3 2 | 1 (1 6 5) |

下 回 听。

1 1 | (3 5 6 i | 6 5) 5 3 | 2· (5 | 3 2 1 | 2 0) ‖

〔本调哀板〕：其腔只有两句，上句落“7”音，下句落“3”音。它本身不能结构成为唱段，必须与其他板式连接方可，且可仅用上句或仅用下句。例如：

1 = G

选自《白狐裘》
（谢茹贞　胡逸君演唱　罗　萍记谱）

【本调哀板】

（前略）| ）0（ | サ 2 2 － | 2/4 2 2 | 7 2· | 7 27 | 7 － |
（马奇元白）喔唷，儿啊！（马彩金唱）爹　啊！（马奇元唱）为　父　说 便　如 此　说，

（77 77 | 77 77 | 77 77）| 7 7 | 6 6 | 7 5 | 3 － |
自　然　三　朝　到　你　门。

（大喉半笃调）
（33 33 | 35 32）| 35 37 | 2 2 | 7 77 | 2 － |
你　只有　我　来　我　只有　你，

【本调哀板】
7 2 | 76 5 | 6 － | 6 － |（66 65）| 6 6· | 6 6 |
不　来　靠　你

（笃调）
6 5 | 3 － |（32 11）| 6 5 | 6 5 | 6 5 |
靠　谁　人？（马彩金唱）哎　呀　爹　爹　休　说

7 7 | 6· 3 | 06 5 | 6 5 | 5 － | 3（2 3）6 |
此　话　来　哄　女，

56 5 | 53 2 | 2· 5 | 32（3）5 | 53 2 | 27 6 | 6 － |

【子喉蓑衣谱】
（65 65 | 65 65 | 67 65 | 61 65 | 6）3 | 32 | 0 3· |
（马奇元白）“咳，我不来骗你！”（马彩金唱）务　必　三

3 2 6 | 1 - | 1. 2 6 5 | 1 3 | 3 (2 3 1 | 2 2 2 2 |

朝 望 儿 身。（马奇元白）"为父自然来的，我自然

1 2 3 2 | 1 6 1 1 | 1) 5 3 2 | 3/4 1 5 3 0 | 2/4 3 2 1 | 2 6 |

来的！" （表唱）小 姐 重 把 珠 冠 戴，

6 - | 6 - | (2 3 2 1 | 6 1 6 5) | 1 3 2 | 1 3 |

（马奇元白）"喔唷还好，还好！" 重 穿 圆 领

3. 2 1 | 1 2 6 5 | 1 3 | 3 (2 1 | 2 0) ‖

并 宫 裙。

〔十字调〕：因其唱词为十言上下句式（又被称为"攒十字"）而得名。唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。上句落"6"音，下句落"2"音。其腔以几乎每到句逗处皆有拖腔为特征，抒情性强，多用于表唱。属〔蓑衣谱〕一系，处于〔蓑衣谱〕的属调位置，开唱过门一般都用〔蓑衣谱〕的"游板"，至过门的最后一小节转调。例如：

选自《白狐救》

（邵文珠演唱 罗 萍记谱）

1 = G

（转1 = D前6 = 后2）

2/4 中快 (3. 5 6 i | 5 5 5 3 | 2 3 2 7 | 6 5 6 7 | 2 2 3 5 | 2 53 2 7) |

【十字调】

2. 3 | 5. 6 | 5 3 2 | 3 - | (3333 3 5) | 6. 7 |

潘 必 正

5 7. 2 | 6 3 | 2 - | (2222 2 5 | 6 5 6 7 | 2 3 2 7 |

6 5 6 | 5) 3. | 5 7 2 7 | 2 7 6 | 6 7 6 5 | 3. (3 |

陈 妙 常 偷

5) 2 7 | 6 · 7 5 | (6 6) 7 | 2 - | (2 3) 5 | 3 2 (3) 5 |
诗 为 （哎） 记，

3 2 2 7 | 6 (6 6 5 | 6 7) 2 | 7 6 7 2 | 7 6 5 | 6 7 6 |

6 · (5 | 6 5 6 6 | 7 · 7 7 7 | 6 5 6 5 | 3) 7 2 | 3 2 7 |
张 君

2 · 7 | 6 7 7 6 | 5 - | 0 2 3 2 | 7 7 2 | 6 5 |
瑞 跳 粉 墙

3 (3 3) | 1 2 1 | 6 5 | 3 0 | 1 · 6 | 1 - |
私 会 莺 莺。

(1 1 2 2) | 5 - | 3 2 | 2 7 (2 | 2) 2 · | 5 · 6 |
郭 秀

5 3 2 | 3 - | (3 3 3 5) | 6 - | 5 7 · 2 | 6 3 |
才

2 - | (2 2 7 5 | 6 5 6 | 2 3 2 7 | 6 5 6 | 5) 2 · |
买

3 7 | 0 2 7 | 6 7 6 5 | 3 (3 3 | 5) 2 7 | 6 · 7 5 |
胭 脂 玉 英 铺

(6 6) 2 72 | 2 7 | (2 3 5) 5 | 3 2 (3) 3 | 0 2 727 | 6· 5 |
内，

(6 7) 2 | 7 6 (7) 2 | 7 6 5 | 6 7 6 | 6 - | (6 5 6 |

7 77 7 7 | 6 5 6) | 7· 2 | 3 7 | 2· 7 | 6 7 7 6 |
梁 山 伯

5 - | 0 2 3 2 | 2 7 | 6 5 | 3 0 |
祝 英 台 十

1 2 1 | 6 5 | 3 (5 3 2) | 0 1 6 | 1 - |
送 离 门。

(1 1 2 2 | 5) 5 | (3) 2 | 2 7 | 2· 0 | （下略）

绍兴词调中常用的俗曲小调，有〔吟诗调〕、〔要孩儿〕、〔红绣袄〕等。其中〔吟诗调〕只用在《梅花城》孙彪吟诗时演唱。〔要孩儿〕只用在《珍珠塔》中方卿演唱。〔红绣袄〕只在《刘海戏金蟾》中使用。

绍兴词调的伴奏音乐，包括前奏、间奏、尾声。

前奏：又称"游板"，可据需要自由反复。如：

2/4 (3· 5 6 i | 5 5 5 3 |: 2 1 2 3 | 5 5 3 2 | 1 6 1 1 | 1 1 6 1 |

2 3 2 16 | 5· 6 1 1 | 6 5 3 2 | 1 61 2 1 | 6 6 6 6 | 5 5 5 3) :|

间奏：长短自由，有时也用“游板”，接“游板”的间奏需从唱腔落音始奏四小节后方能进入，无论唱腔落什么音都一样。如：

2/4 2 - | (2 2 2 1 | 6 5 6 3 | 2 3 2 1 |

6 1 6 5 | 3. 5 6 i | 6 5 5 3 | 2 1 2 3) | （接唱）

尾奏：〔蓑衣谱〕尾奏较短，一般为：

(5 | 3 5 1 6 | 2 0) | 或 (5 | 3 5 1 | 2 0) | ；

绍兴词调的伴奏乐器根据演出者的多少而定，“三品”用三弦、二胡、扬琴；“五品”加月琴、提琴；“七品”再加琵琶、笙；九品再加箫、双清。大多数的演出组合为三品或五品。

绍兴摊簧音乐　　绍兴摊簧的音乐，是在本地民歌基础上，吸收余姚摊簧、湖州摊簧以及花鼓戏音乐发展而成。

绍兴摊簧用绍兴方言演唱。唱腔以〔鹦哥调〕、〔走板〕为主，间插一些小曲。

〔鹦哥调〕有男女腔之分。

〔鹦哥调〕女腔：唱腔为上下句结构，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。唱段的首句多落“5”音，其他上句可落“5、1、6”等音，下句落“3”音，小段落的末句可落“6”或“2”音，整个唱段结束于“5”音。如：

选自《半把剪刀》
（宋小青演唱　阮余庆记谱）

1 = C

♩=130

4/4 (0 的 1 1 2 | 3 3 5 6 i 5 6 | 3 2 3 6 5 5 3 2 1) |

【鹦哥调】（女腔）

5 5 3 5 6 5 6 6 | i 3 2 2 i 6 5 | 6 i 5 - - |

想当　初我在赵家　做丫　（呀）　头，

（清唱）

(5 6 5 3 2 3 2 1 | i i 5 i 6 i 5 3) | 3 5 6 5 3. |

恨　这位

5 6 1̇ 1̇ 6 5 3 | 5 5 3 3 - | 1̇ 3̇ 2̇ 1̇ 6 1̇ |

知府老爷太无理。假装慈悲

1̇ 6 6 5 6 1̇. | 1̇ 2̇ 5 1̇ 6 1̇ | 1̇ 6 6 5 6 1̇. |

同情我，逼我送茶进书房，

3 5 6 1̇ 1̇ 3 5 3 | 5 5 3 3 - | 3 5 6 5 6 5 3. |

强行非礼将我欺。我可比

(落调)

1̇ 3̇. 2̇ 1̇ 6 1̇ | 1̇ 6 6 5 6 1̇ | 6 1̇ 3 5 6 5 3 |

笼中之鸟网中鱼，从此白布染色

6 5 1̇ 6 5 6 3 2 | 1 - 5. 1̇ | 1̇ 6 - (0 2̇ 6 |

永难（呀）洗。

1̇ 1̇ 3 2 3 1 2 | 3 3 5 6 1̇ 5 6 | 3 2 6 5 5 3) 0 5 |

我

(女腔上韵)

5 3 3 5 6 1̇ 6 | 1̇ 1̇ 7 6 5 6 | 6 1̇ 5 - (6 1̇ |

事到如今无别（呀）望，

(清唱)

5 6 6 3 2 3 2 1 | 1̇ 1̇ 5 1̇ 6 1̇ 5 3) | 5 6 1̇ 3 5 5 3 |

只望他待我另有

5 5 3 3 - | 3 5 6 5 3. | 3 5 5 3 6 1̇ |

真情意。谁知他另娶妻房

1 3 3 5 - | 5 6 1 1 3 5 3 | 5 5 3 3 - |
将 我欺， 山盟 海 誓 全是 屁。

5 5 3 5 6 5 6 1 | 1 3 3 5 - | 3 5 6 5 3. |
讨来 了奶奶名叫 梁 惠妹， 在 娘家

5 6 1 3 5 3 | 5. 3 3 - | 3 5 6 5 6 1 | 3 5 3 5 6 - |
私通 情人 难 出面， 后 来 打胎不成 功，

稍慢

3 5 3 5 3. 5 | 6 5 6 - 1 | 5 6 1 6 5 5 3 | 2 - - - | （下略）
带来身孕来 到赵 家 来。

〔鹦哥调〕男腔：为“起平落”结构，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。起句落“2”或“5”音，中间的叠句多落“1”音，也可以落“2、6、5”音，小段落和整个唱段的结束音与〔鹦哥调〕女腔相同。如：

1＝C

选自《卖青炭》
（宋小青 孔莲芝演唱 阮余庆记谱）

【鹦哥调】（男腔）

サ 3 5 3 5 1 | 3 5 3 3 1 2 | $\frac{4}{4}$ 2 0 (1 1 2 6 1 | 5 6 6 3 2 3 2 1 |
（朝奉唱）提 起 依个 白牡 （呀） 丹，

1 1 5 1 6 1 5 3) | 5 6 1 6 5 | 2 3 2 1. 0 |
城里 名气 勿推 板。

5 5 1 6 5 6 3 5 | 6 1 6 1 0 | 5 6 1 6 5 1 |
烧饼师傅看见依个 白牡 丹， 烧饼 烧得（末）

2 3 2 1 0. | 3 1 1 6 5 6 5 3 | 3 5. 1. 0 |
变乌 炭。 肉店老板看见依个 白牡 丹，

（落调）

i· 6 5 6 6 | 5 3 6 5 2 2 2 | 3· 5 3 5 0 |

五 只 手 指 头 都 斩 完， 剩 得 一 块

1 1 5 3 2 | 2 (6 i 6 5 2 6 | i i 3 2 3 1 2 | 3 3 5 6 i 5 6 |

手（啊）底 板。

3 6 5 5 3 2 1) | 3 5 3 5 5 5 3 5 | 3 5 3 3 1 2 | 2 (5 i 5 i 6 |

裁缝 师傅 看见 依个 白牡 呀 丹，

（清唱）

5 6 6 5 2 3 2 1 | i i 5 i 6 i 5 3) | 5 6 i 3 5 1 |

长 衫 勿 裁

2 3 2 6· 0 | 5· i 6 5 6 | 5 3 5 5· 0 |

裁 短 衫， 包 脚 布 里 钉 钮 攀。

3 i 6 5 5 6 3 5 | 6 6 1 1 1 2 3 1 | 2 3 2 6· 0 |

篾 匠 师 傅 看 见 依 个 白 牡 丹，伊 苗 篮 勿 打 打 箱 篮，

（落调）

3 6 5 3 5 5 | 1 1 3 5 2 | 2 (6 i 6 5 2 6 | i i 3 2 3 1 2 |

箱篮 上 边（是） 依（呀）篮 环！

3 3· 5 6 i 5 6 | 3 3 6 5 5 3 2 1) | 3 3 2 i | i 3 2 i |

今 朝 我 朝 奉 先 生

3 3 2 i | 2 2 i 2 i 6 | 5 3 - - | 3· 5 i - |

看 见 依 个 白（来） 牡 丹，

i̇ i̇ 6 5 | 2/4 5 3 | 5 - | 5 (i̇ 6 | 4/4 5 6 5 3 2 3 2 1 |

（嗳 依 嗳 嗳 依 嗳）

i̇ i̇ 5 i̇ 6 i̇ 5 3) |: (叫弓) 5 - 6 i̇ | 6 5 5 3 | 2 - - - - :|

我 留 姑 娘

サ 5 - 5 - - - - - - 3. 5 3 2 1 - ┆ 6 6 2̇ i̇ - - - - - - ┆

吃 晏 饭， 大姑娘喂

6 2̇ 2̇ i̇ i̇ - ┆ 6 2̇ 2̇ i̇ - - | (i̇ 2̇ i̇ 6 i̇ 0) | (下略)

(白唱)先 生 喂 (朝奉唱)怎 啥 哉？

〔走板〕：唱腔为上下句结构。有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）。唱腔上句落“2”音，下句落“6”音，唱段结束的尾奏则落在“3”音上。其腔多加叠句。叠句有时落“5”音，有时为数板，有相对音高，无具体音高。多在表现人物行走时演唱，长于叙事，也兼抒情。例如：

选自《草庵相会》

（宋小青演唱 阮余庆记谱）

♩=160

【走板】

1/4 (扎 | 的 | i̇ 2̇ | i̇ 6) | 5 5 | 5 3 | 5 | i̇ | 5 6 | 6 | 5 3 | 2 |

一边 走 来 一边 行，

2 | 2 | (2 | 2 5 | 3 5 | 0 1 | 2) | i̇ | 3̇ 2̇ | i̇ | 2̇ | i̇ |

行来 已 到 小

5 | 6 | 6 | (i̇ 2̇ | 6 i̇ | 5 6 | 1 2 | 3 6 | 5 6 | 3 2 | 1 2) |

桥 亭。

6 | i̇ | 6 | i̇ | i̇ | i̇ | 6 i̇ | 2̇ | 2̇ | 2̇ | 2̇ | (2 5 |

忙 将 抬 头 看 分 明，

稍慢渐快　　　　　　　　　　原速

3 5 | 0 1 | 2) | 2̇ | i̇ 6 | 5 | 6 i̇ | i̇ | 5 | 6 | (6 2̇ | i̇ 2̇ |

搀 扶 小 姐 过 桥 亭。

6 i̇ | 5 6 | 0 2 | 3) | X | X· X | X X | X X· | X | X· X | X X |

嗳！来 个 浪 头 勃 咙 咚，起 个 浪 头

X X | X | X X | X X | X X | X | X X | X | X X | X X |

牯 牛 声。倘 有 一 个 勿 小 心，又 可 比，冷 水 镬 里

X X | X | X X | X X | X X | X | X X | X X | X X | X |

下 馄 饨，一 只 一 只 兜 底 沉，烫 煞 我 倒 勿 要 紧，

X X X | X X | X X | X | 6· 6 | i̇ | 5 | ⁶i̇ | 5 | 6 i̇ |

烫 煞 侬 小 姐 勿 该 应，害 得 侬 状 元 夫 人

2̇ | i̇ | ⁱ6 | 6 (2̇ | i̇ 2̇ | i̇ 6 | 5 6 | 1 2 | 3 | 3) | (下略)

无 有 份。

绍兴摊簧的唱腔伴奏，主要是随腔而行，有时“加花”，有时“戴帽”，以增加唱段的色彩。

绍兴摊簧的伴奏乐器为主胡（二胡）、鼓板、小锣，有时加三弦。一般是一人打鼓板兼击小锣，一人拉主胡。主胡较一般二胡筒长、杆粗，略如中胡，音色厚实，稍有嗡嗡声。

嵊县落地唱书音乐　嵊县落地唱书音乐是在本地民歌基础上，吸收湖州三跳的〔劝世调〕发展而成。

嵊县落地唱书用嵊县方言演唱。唱词以七言上下句为主，句中多衬字，夹用当地土语较多，句句入韵，一韵到底。

嵊县落地唱书的唱腔由主唱和帮唱组成，曲调有：〔四工合调〕、〔哀哀调〕、〔吟哦调〕以及〔吟哦南调〕、〔吟哦北调〕。这些曲调的名称，均取自帮唱的衬词。演唱的形式为：主唱在前场，帮唱在里场；主唱唱正词，帮唱唱衬词，并兼击三跳板。

〔四工合调〕：唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。是一种一直在发展变化的曲调。清咸丰二年（1852）至光绪十五年（1889），是嵊县落地唱书的“文书”时期。其时，〔四工合调〕用“一唱一帮”的形式演唱，正词唱腔上句落“1”音，下句落“6”音，而帮唱上下句均落“3”音。帮唱一般从正词的末字或末二字开唱。其曲调舒展流畅，帮唱曲调的腔幅常数倍于正词的唱腔。例如：

选自《彩话开篇》
（王金海　李岳赉演唱　余　乐记谱）

1 = F

【四工合调】♩=104

2/4 3 5 6 i | 6 6 5 | 5· 6 | i 6 5 | 6 3 5 6 |

（主唱）闲 文 简 短 书（哎）归（帮唱）（啊） 正（啊

6 6 5. 3 | 5 3 5 i | 6 6 5 | 3· 6 | 3 3 2 |

六 呀 工 哎 上 尺 啊 四 合

0 5· 6 | i i 2 | 6 6535 | 3 – | 6 i 3 5 |

合 四 工 哎 上 尺 啊 哎）（主唱）中 堂 还 挂

6 6· | i· 6 5 5 | 6 6 i | 6 65 3 2 | 1 3 5 |

玉（啦）（帮唱）麒 （呀 呀） 麟。（呀 四 呀 工 合 合 四

5 3 5 6 | i· 2 | 6 i 6 53 | 2· 3 5 5 | 6 i 5 2 | 3 – |（下略）

工 哎 哎 上 尺 工 六 工 尺 上 合 哎）

嵊县落地唱书开始演唱长篇书目时，〔四工合调〕吸收了湖州三跳的“连板”唱法，将主唱的部分展宽，加大了唱腔音乐的表现力。唱腔上句落“5”或“6、1”等音，下句落“3”音。唱段结束时若用“凤点头”句式，则三句唱腔的落音依次为“5、3、3”。例如：

选自《蚕姑娘》
（周杨芳　马潮水演唱　余　乐记谱）

1 = F

【四工合调】♩=100

2/4 5 5 6 5 | 5 5 6 5 | 5 6 3 5 | 5 5 6 5 | 3 0 |

（主唱）快 快 回 转 家 里 厢，（末） 禀 告 堂 上 老 母（呀） 娘。

i 2i 6 i | 6 i6 i. 6 | 5 6 565 | 5 5 6 | 6. 5 3 | 5 3 5 |
勿晓 两位 大姑 娘， 半路 碰着 王先（呀）生。（呀）王先生

565 35 | 33 50 | 56 16 | 55 6.5 | 3 0 | i6i 6i |
拿起（个）铜钿 一眼 张， 心里 想想 欢喜（呀） 猛。 谢谢 两位

i.6 6 | 5. 6 | i5 6i | 6. i | 65 53 | 2 35 |
大 姑（帮唱）（呀） 娘。 （四 丫 丫工 合 合四

5 5 6 | 6. i | 6 5 | 5 6i | 65 5 | 3 - |（下略）
工哎 上 尺 工 六 工 尺 上 合 哎）

〔哀哀调〕：与〔四工合调〕产生于同一时期，只是为嵊县南部的艺人所演唱。唱腔为上下句体，有一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）与一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）两种。两种唱腔的上句均落“1”音，下句均落“5”音。其帮唱句由衬词与正词的最后几个字组成；其腔为先唱衬词，后唱正词或重复正词的最后几个字。例如：

选自《彩话开篇》
（张岳香演唱 余 乐记谱）

1 = D

【哀哀调】慢速

$\frac{2}{4}$ 35 6i | 6 63 56 | i. 6 | 35 i6 | 5 - |
（主唱）年 方 到 了 九（喂） 十（啦） 九， 还 算 小（喂） 人。

553 56 | i - | 6 ii 63 | 5 - | 35 6i |
（帮唱）（哀 呀 哀 力 呀） 打 扮 新 人，（主唱）中 堂 还 挂

6 63 5356 | i. 6 | 6 ii 35 | 6 ii 63 | 5 - |
老（依） 寿 星。 嘴 髯 白 似 老（哎） 葱 根，

553 56 | i - | 6 ii 35 | 6 ii 63 | 5 - |（下略）
（帮唱）（哎 呀 哎 哎 呀） 嘴 髯 白 似 老（哎） 葱 根。

〔吟哦调〕：是光绪十五年后，嵊县落地唱书进入走台演唱时期的曲调。唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。有一句一帮、两句一帮、多句一帮等多种；也有前后两句帮，中间唱“连板”的“起平落”式结构。例如：

选自《绣荷包》

（刘金招演唱　余　乐记谱）

1 = G

【吟哦调】 ♩＝92

サ 2 3 2 6 6 1 1 2 | $\frac{2}{4}$ 3 6535 | 2 2 3 | 2 1 6 5 | 6 - | 6 2 |

（主唱）要 唱 一只 香（哎） 荷 （帮唱）包，

1 2 1216 | 5 6 · 1 | 1 1 1 6 | 6 0 2 | 3 5 3 1 | 2 3 2 |

（丫 哦 依 吟 哦 吟 哦，

2 3 · 5 | 5 5 5 6 | 6 5 3 2 | 1 2 6 | 1 0 | 1 2 0 |

丫 哦 吟 哦 吟 吟 哦 呀 丫 哎）（主唱）走 出

3 0 5 · 5 | 5 2 3 2 | 1 6 0 | 5 · 6 5 3 | 2 · 1 65 0 | 6 · 1 2 2 |

学 生 是 赵 文 标。（喂） 要 笑（就）要 笑 真 要

2 · 1 6 0 | 1 1 1 2 | 3 5 | 5 2 3 2 | 1 6 0 | 5 6 2 1 |

笑，（丫） 瞎 子 会（格）会 写 钱 粮 票。（丫） 跷 子（格）

2 1 6 5 | 6 · 1 2 | 2 · 1 6 0 | 1 2 | 3 5 | 2 3 2 1 |

会 做（格）飞 马 报，（丫） 哑 子 会 唱 鲜 花 调。（末）

6 2 3 | 2 2 1 6 | 6 6 1 | 2 2 0 | 1 3 | 2 2 1 0 |

聋 子（格）听 得 哈 哈（格）笑，（呀） 驼 背 会 爆（格）

6 0 6 · 1 | 2 2 | 1 0 2 0 | 3 5 | 5 2 3 2 | 1 6 0 |

鲤 鱼（丫）爆。（呀）缺 嘴 会 吹 凤 凰 箫，（呀）

X X | 2 6 | 6 6 1 | 2 2 | 1 3 3 2 | 3 2 1 |
阿 伯 老 婆 自 来 坐，（呀） 心

6 - | 1 2 | 3 - | 3 2 | 2 2 1 | 1 2 6 |
上 都 来 （丫） （帮唱）早。

0 1 | 1 1 6 | 5 6 1 | 1 6 | 6 0 3 3 | 2 3 2 1 |
（丫 哦 吟 哦 吟 吟 哦 吟 哦 吟

2 6 0 | 0 1· 2 | 3 2 3 6 | 5 6 3 2 | 1 6 | 1 - | （下略）
哦 丫 哦 吟 哦 吟 吟 哦 啦 丫 （哎）

〔吟哦南调〕：是嵊县南部艺人在〔吟哦调〕基础上的再创造。其中有〔高喊风调〕、〔平喊风调〕两种。唱腔结构有四句体和上下句体两种，都是一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。

四句体唱腔的〔吟哦南调·高喊风调〕，落音分别为“5、2、3、1”；上下句体唱腔，上句落音较自由，可落“3、5”等音，下句落“2”音。二者均在结束句带帮腔。四句体唱腔如：

1 = C

选自《梁祝》唱段
（竺枝山演唱 余 乐记谱）

【吟哦南调·高喊风调】中速

2/4 3 3 2 i 3 | 2 2 i 6 | 5 - | i 6 3 | 5 5 6 i | 6 5 3 1 |
（主唱）先 生 门 前 一（啦）枝 梅， 树 上 百（啦）鸟 对 打

2 - | 3 5 5 6 | 5 6 | 3 - | 5 6 i | 6 5 3 2 |
对， 愚 兄 举 目 抬 头 看， 鸟 儿 穿

1 - | i i 6 | 5 6 i | 6 5 3 | 2· 3 | 6 1 1 2 |
去 又 穿 （啊） （帮唱）来。（啊） （啊 格 吟 哦

2 1 6 | 6 i.6 | 5 i 6 6 | 5. 3 | 2 1 6 | 1 0 |（下略）

依吟哦 啊格 吟哦依吟 哦 依 郎 哎）

〔吟哦北调〕：为嵊县北部艺人演唱的曲调。有〔吟哦北调中板〕、〔吟哦北调慢板·哭调〕、〔吟哦北调中板·钱塘调〕等唱腔。

〔吟哦北调中板〕唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。上句唱腔多落"3"和"6"音，下句落"1"音，结束的一对上下句均落"6"音，下句带帮腔。例如：

选自《西湖景致赋子》
（张荣标演唱 余 乐记谱）

1 = G

【吟哦北调中板】♩=110

$\frac{2}{4}$ 1.2 3.5 | 3 65 | 56 12 | 3533 0 | 5.3 6 50 | 61 10 |

（主唱）一 亩 亭 台 尉 迟 恭， 二 进 庙内

5.6 3 21 | 1 10 | 6 11 | 63. 50 | 3 6 | 5.3 2321 |

塑 秦 琼。 三 川台 独坐 关 夫 子，（呀）

6 0 | 3.5 21 | 6 1. | 55 66 | 1 10 | 5.3 65 |

四 眼井 石秀 遇 杨 雄。 五 云

55 30 | 5.6 12 | 333 0 | 61 1 | 53 56 | 35 321 |

山上 多 财 宝， 六和塔 映 在 大 江

1 - | 53 532 | 13 30 | 5.6 12 | 353 0 | 55 3 0 |

中。 七 星 旗山 四 眼 井， 八角亭

6 1 | 5 321 | 1 10 | 5 6.5 | 35 30 | 3 53 |

造 得 巧 玲 珑。 九 松 亭前 人 来

63 21 | 6 0 | 53 65 | 61 0 | 6 12 |

往， 苏 堤 十 字 通 高（丫）

2 3 5 3 | 6 5 3 | 2 2. 3 | 6. 1 1 3 | 2 1 6 |

（帮唱）（啊） 峰。 （吟 吟 哦

6 0 1. 2 | 3 3 5 6 | 1. 3 | 2321 6 16 | 1 6 |（下略）

丫 吟哦 丫吟 哦 依 啦丫 哎 丫）

〔吟哦北调慢板·哭调〕演唱速度较慢，系在四句唱腔或加“凤点头”的五句唱腔之后，加一句类似“叫头”的带哭腔的悠长拖腔，故名。四句唱腔落音分别为“6、1、3、2”，加“凤点头”的五句唱腔落音为“6、1、3、6、2”，哭腔落“1”音。例如：

选自《三上香》

1 = G （黄老二演唱 余 乐记谱）

【吟哦北调慢板·哭调】 ♩= 80

2/4 1 2 5. 3 3 | 1 2 3 23 | 2 6 0 | 3 3 2 3 | 2 2 3 22 |

（主唱）初 上 香 来 一（啦）支（啊） 莲， 两 泪 如 珠 落（啦）胸（啊）

1 1 0 |)0(| 0 0 3 | 3 3 2 3. | 3 5 2 3. | 1. 2 3 23 |

前。 （白略） 你 可 晓 得， 十 五 六（来） 团 圆

2 60 0 | 2 2. 32 3 | 3 6 1 2 | 2 3 3 6 | 1. 61 | 2 - |

月， 若 要 团 圆 缺（啦）半（啊） （帮唱）（啊） 边。

（哭调）

5 3 21 | 6 65 | 6 6 1 | 2 32 | 1 163 | 2 23 | 61 12 |

（哎 呀） 赵（啊） 郎，我 的 夫。（啊）

2 1 6 | 6 0 6. 1 | 2 1 3 32 | 1. 3 | 2. 1 6 | 1 - |（下略）

（啊 格 吟哦 啊吟 哦 依 郎 哎）

〔吟哦北调中板·钱塘调〕唱腔为四句体，一板一眼（2/4拍）。四句唱腔落音分别为“2、1、6、1”前三句为中速的〔吟哦北调〕，第四句最后一字的三小节拖腔称“钱塘调”，后接帮腔。例如：

选自《二度梅》

1＝G　　　　　　（李芝仁演唱　余　乐记谱）

【吟哦北调·钱塘调】 ♩＝90

2/4　3 5 6 1 | 6 1 3. 5 | 2. 3 2160 | 3 5 6 1 | 3 5 3 2 |

（主唱）苦楚哀悲　叫（啊）梅　郎，　杏元有言　说　清

1 － | 6 1 1 6 1 | 6 1 3 3 | 3 2 1 | 6 － |

爽。　趁此（末）无人　好　说　话，

3 3 3 2 1 | 6 1 | 0 2 3 3 | 2. 1 21 2 | 0 2 3 5 | 6 1. 2 |

休得愁闷（是）过　悲　　（帮唱）伤。　　（啊

2 21 6 | 0 6. 1 | 2 1 2 1 3 2 | 1. 3 | 2. 1 6 | 1 － |（下略）

吟吟　哦　啊格　吟哦　吟哦吟吟　哦　依　郎　哎）

绍兴宣卷音乐　绍兴宣卷音乐是在当地民歌与诵经音调的基础上，吸收当地戏曲、曲艺音乐后发展而成的。其间也借鉴了临近的宁波、杭州等地区的宣卷音乐。

绍兴宣卷用绍兴方言演唱。基本唱腔的唱词以七字齐言为基本句式，常有“加冠”、夹衬；以上下句为基本结构。唱词多用书面词语和戏曲词语，少用方言俚语。一般是首句起韵，双句押韵，一韵到底。至少三人表演，一人主唱，其他人帮唱“南无阿弥陀佛”等佛号。

绍兴宣卷的基本曲调是〔宣卷调〕。唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。具体运用时又有两种唱法：

一种：以主唱者散唱的“叫头”起唱，落在“3”音，帮唱接唱散板的“阿弥陀佛”，落“1”音，主唱者连唱上板的上下两句，上句唱腔落“3”音，唱至下句唱词的最后第三个字时，帮唱进入，并众人同唱前半句佛号“南无佛”，至此，下句唱腔结束，落“2”音；帮唱者再唱后半句佛号“阿弥陀佛”（作用相当于过门），也落“2”音。在帮唱下句佛号的最后一拍上，主唱者同时唱出下一个上句的第一个字。唱段结束时，佛号由众人同唱。例如：

选自《卖花龙图》

1＝♭E　　　　　　（鲁云富　裘恰恰　金耀松演唱　罗　萍记谱）

【宣卷调】 ♩＝54

サ　5 5 6 i 65 3 2 3 － － ）0（ 3 － 5 5. 3 2 － 3. 2 1 － － |

（主唱）打道进　京！　（帮唱）（阿　弥陀　佛）

主唱 2/4 5 i6 i | ii2i i6 i | 5 6 i 63 | 1/4 5 3 | 2/4 i 2i 6 i i6 | i6 3 5 6i |
暂不 表 钦差 大臣 回 京(呀) 去， 要表 刘太师 家 内

帮唱 2/4 0 0 | 0 0 | 0 0 | 1/4 0 | 2/4 0 0 | i6 3 5 6i |
家 内

i 6 5332 | 2 32 1 61 | 2. 0 | 0 0 | 0 0 |
情。(哎) (南 无 佛)

i 6 5332 | 2 32 1 61 | 2. 0 | 3. 5 5 56 | 6535 321 |
情。(哎) (南 无 佛 阿 弥 陀

3 56 i | i i i 2 i | i5 6 i6 3 | 5 3 0 | i 2. i 6i 6 |
今朝 是 万岁 圣旨 来 降 下， 东宫 伴 读

2 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |
佛)

i6 3 5 6i | i 6 5332 | 2 2 2161 | 2. 0 | (中略) | 5. 6 i |
有 威 名。(哎) (南 无 佛) 老 夫 是

i6 3 5 6i | i 6 5332 | 2 2 2161 | 2. 0 | (中略) | 0 0 |
有 威 名。(哎) (南 无 佛)

i 6 6 6 55 | 5 i i6 3 | 5 3 0 | 6 6 6 i 6 6 5 | 3 5 i |
将身走 进了 上 房 内， 要请我 夫 人来 说 分

0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 3 5 i |
说 分

i 6 5332 | 2 32 2161 | 2 5 53 | 6 65 3 | 2 3 3212 | 2 - | (下略)
明。(哎) (南 无 佛南无 阿 弥 陀 佛)

i 6 5332 | 2 32 2161 | 2 5 53 | 6 65 3 | 2 3 3212 | 2 - |
明。(哎) (南 无 佛南无 阿 弥 陀 佛)

另一种唱法为：上下句唱词的最后三个字都有帮唱。上句唱词的唱腔落“2”音，帮唱接唱的“阿弥陀佛”落“5”音；下句唱词的唱腔落“1”音，帮唱接唱的“南无佛阿弥陀佛”落“5”音。主唱者不唱佛号。也是在下句帮唱佛号的最后一拍上，主唱者同时唱出下一个上句的第一个字。例如：

选自《八仙庆寿》

1 = A　　（鲁云富　裘恰恰　金耀松演唱　罗　萍记谱）

【宣卷调】 ♩=64

主唱 2/4 | 1 5 53 | 21 2 2 | 2 22 2 | 35 323 | 32 16 |
汉 钟 离 跨 海（是） 奉 蟠 桃，

帮唱 2/4 | 0 0 | 0 0 | 2 - | 35 323 | 32 16 |
奉 蟠 桃，

| 0 0 | 0 0 | 2.2 53 | 3 32 1 3 | 2. 1 |
赵 国 舅 稽 首 忙 把 云

| 6.1 1 | 12 216 | 5 0 | 0 0 | 2. 1 |
（阿 弥 陀 佛） 云

| 1.6 56 | 1 - | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |
板 敲。

| 1.6 56 | 1 - | 12 216 | 5 0 | 1.6 11 | 1.6 654 |
板 敲。（南 无 佛 阿 弥 陀

| 5 53 5.3 | 5 53 3 31 | 2.3 5.3 | 3.2 13 | 32 1 |
吕 纯 阳 肩 负 一 口 三 皇 宝 剑，

| 5 0 | 0 0 | 2.3 5.3 | 3.2 13 | 32 1 |
佛） 三 皇 宝 剑，

| 0 0 | 0 0 | 2.5 3 21 | 3 32 110 | 2 21 | 1.6 56 |
韩 湘 子 口 吹 玉 笛 凤 凰

| 6.1 1 | 12 216 | 5. 0 | 0 0 | 2 21 | 1.6 56 |
（阿 弥 陀 佛） 凤 凰

1· 16 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | （下略）

箫。

1· 16 | 1 2 21 6 | 5 0 | 6· 1 1 1 | 1· 6 65 4 | 5 0 |

箫。 （南 无 佛 阿 弥呀 陀 佛）

绍兴宣卷的唱腔音乐，还有吸收自调腔的〔阴四平〕、〔佛莲花〕、〔启奏调〕、〔五更调〕，吸收自绍兴大班正宫调的〔二凡浪板〕，与绍兴词调同曲的〔要孩儿〕，取自民间小调的〔单双〕、〔阴世调〕、〔行聘调〕等辅助曲调。

绍兴宣卷的表演，多用木鱼击节伴奏，称为"平卷"。若加入二胡、三弦、月琴伴奏，则称为"花卷"。

四明宣卷音乐 四明宣卷音乐是在当地民歌与诵经音调的基础上，吸收当地戏曲、曲艺音乐后发展而成的。在发展过程中，也借鉴了毗邻的绍兴地区的宣卷音乐。

四明宣卷用宁波方言的文读音演唱，形式为一人主唱、数人帮唱。其基本曲调是〔宣卷调〕和〔花名调〕，另外还有一种〔十字文〕。

〔宣卷调〕：唱词以七字上下句为基本结构。唱腔为四句体，前三句散唱，第四句为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。前三句唱腔的落音依次为"2、6、2"，第四句唱腔在经过长而曲折的帮腔后落到"6"音。帮唱的唱词，先是重复第四句唱词的后三个字，然后是佛号。例如：

选自《花名宝卷》

1 = G （陈莲卿 刘仁福演唱 罗大宽记谱）

【宣卷调】

サ 5 6 6 5 32 3 2 - 0 ⁝ 5· 6 65 3 5 2 3· 5 2 2· 1 1 6 6 - 0 ⁝

(主唱)花 名 宝 卷 初 展 开， 诸 佛 菩 萨 降 临 来。

♩=96

5 3 6 5 3231 2 - 0 ∨ | $\frac{2}{4}$ 2· 3 3 26 | 1 1· 2 | 3· 2 21 6 |

善 男 信 女 虔 诚 听， 增 福 延 寿 得 消 灾。

6 6· 1 | 2 3· 1 | 2 - | 2 32 3 2 | 2 16 1 6 | 1· 0 |

(帮唱)得（来） 消

2· 3 3 5 | 3 2 21 6 | 1 - | 1 3 2 | 2· 1 6 | 5 6 5 |

灾。 （阿 弥（哎）

6 - | 6 0 | 1 2 | 3. 5 2 | 2 3 2 | 1 2 |

南 无 阿 弥

2. 1 16 | 5 - | 5 0 | 6. 1 6. 1 | 23 352 | 6 - | 6 0 |（下略）

（哟） 陀 佛）！

〔花名调〕:因唱《花名宝卷》的开篇《十二月花名》而得名，实为〔宣卷调〕的一种变体，与〔宣卷调〕的主要区别有四：一是无散唱，全部是一板一眼（$\frac{2}{4}$拍)；二是前三句的落音相对较自由，但也仍以落“2、6”二音居多；三是帮唱提前到第四句唱词的末字进入；四是帮唱的前半句佛号变为“念弥(啊)经”。但自二十世纪三十年代起，四明宣卷开始使用丝竹乐器伴奏。经过发展，至五十年代初，四明宣卷的唱腔有了前奏、句间小过门和尾奏。变化最大的是帮唱部分：首先把帮唱佛号改为按曲调唱工尺谱的唱名，只在整个唱段结束时才唱一句“南无阿弥陀佛”；其次是压缩帮唱部分，有时只重复演唱第四句唱词的后三个字，也可以另外唱出一句唱词。例如：

选自开篇《蝴蝶姑娘成亲》

1 = G （陈莲卿 刘仁福演唱 罗大宽记谱）

♩=96

2/4 （6 5 | 1 2 6 | 5 2 3 5 | 6 2 2 3 | 2 5 3523 | 5 1 6 5 | 5323 5 32 |

1 1 2312 | 6 2 6. 2 | 1 1 2312 | 6. 1 1 | 2 3 2161 | 5 6 3 | 2 5 7 |

【花名调】

6 -） | 3. 5 1 65 | 6 5 3 2 | 2 - | 5 6 535 | 6 5. 2 |

（主唱）春 日 暖 和 迎 春 风， 春 光 明 媚 百 花

5. 3 2 | 6 （3 5 | 6 2 1 7） | 3 5 5 6 | 6. 5 2 | 2 （1231） |

红。 春 季 昆 虫 无（个）其 数，

主唱 | 2 6 350 | 6. 5 5 | 5. 3 2 1 | 1 6 5 | 0 0 | 0 0 |

我 来 略 略 唱（个）几 种， （来）

帮唱 | 0 0 | 0 0 | 5. 3 2 1 | 1 6 5 | 6.161 | 1231 |

种， （来） 唱

| 0 0 | 0 0 | 0 0 | 2. 3 5 6 | 3 5 0 5 | 6. 5 3 2 |
(啊 个)我来 略略 唱 几

| 2. 3 | 2 6 1 2 | 3 5. 3 | 2 0 | 0 0 | 0 0 |
(个) 几 (哎) 种,

1 - | 1. 2 3 5 | 2 3 2 6 | 5 5 3 5 | 6. 1 6 1 | 2 5 3 2 |
种。(帮唱)(上 尺 工六 尺工 尺四 合合 工合 四 上 四上 尺六 工尺

1. 2 3 5 | 2 1 6 1 | 5 5 3 6 | 5 3 5 0 | 1. 2 3 5 | 2 3 1 7 | 6 - |
上 尺 工六 尺上 四上 合合 工四 合工 合 上 尺 工六 尺工 上乙 四)

(中略) | 0. 3 3 3. | 1 6 5 | 6 5 | 3 0 (2 2 1231) | 2 6 1) | 5 6 6 5 |
(主唱)那腊梅 花 开 散 淘 淘, 吵房 朋友

6. 5 5 0 | 2 1 2 | 5 3 2 | 6 (3 5 | 1 2 1 7) | 3/4 3 6 5 5 5 |
老白虱 和 跳 蚤。 白虱 里边 叮,

2/4 6 5 3 5 | 1 0 | 6. 5 5 5 | 5 3 5 6 | 3. 5 2 3 | 6 5. 5 |
跳蚤 外边 咬, 怪 勿 得(嘞) 蜻 蜓搭 蝴 蝶 会弄 困 勿

(主唱) | 5 3 2 1 | 1 6 5 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |
牢, (来)

(帮唱) | 5 3 2 1 | 1 6 5 | 6. 1 6 1 | 0 2 3 1 | 2 1 2 2 |
牢, (来) 困

| 0 0 | 0 0 | 3. 5 5 6 | 3. 5 5 3 | 5. 5 | 1. 0 |
(啦 末)蜻蜓 蝴 蝶 会弄 困 勿 牢,

| 0 3 1. 2 | 3 0 5 | 3 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |
(个) 勿 牢,

0· 5 3 5 | 6 5 | 1 2· | 6 6 6 | 3 6 5 0 | 2 3 |
（帮唱）唉，依想 懊 恼 勿懊 恼！（主唱）快快 大来头 来 请

3 0 0 3 | 5 3 5 6 | 6 5 3 1 | 2 1 2 | 5 3 2 | 6 （3 2 3 5 |
到， 喊 柴 虫、米 虫 来 讲 好。

6 2̇ i 7）| 3/4 5 6 3 3 5 0 | 2/4 6 5 6 0 | 5 6· 2 5 | 5 3 2 |
蜻蜓 同蝴 蝶 做夫 妻 勿满 一年 到，

3· 5 5 5 | 6 5 5 6 | 1· 2 5 | 5 3 2 1 | 1 6 5 | 6· 1 6 1 |
生 出 来（是）许许 多多 蚕 宝 宝， （来）（帮唱）蚕

0 2 3 1 | 2 1 2 2 | 0 3 1· 2 | 3 2 3 5 | 3 3· 5 | 6 5 3 5 |
（嘞）宝 宝。（主唱）生 出 许许 多多

2· 3 5 | 1 - | 0 6 5 | 6 5· 5 | 1 2 |
蚕（个）宝 宝， 这 是（合唱）统 统（末） 都 唱

6 0 6 1 | 2· 5 3 2 | 1· 2 3 5 | 2 1 2 6 | 5 （5 3 5）|
好。（南无 阿 弥 陀

5 （3 5 6）| 1· 2 6 1 | 5 3 2 | 6· 5 | 6 0 ‖
佛！）

〔十字文〕：唱词是三、三、四的十字句，上下句结构。唱腔也是上下句体，一板三眼（4/4拍）。下句后面有帮唱佛号。唱词的上句唱腔落“6”音，下句唱腔落“1”音，帮唱句落“6”音。曲调较为委婉，宜抒情。例如：

选自《妙音宝卷·徐文卿告状》
（陈莲卿　刘仁福演唱　罗大宽记谱）

1 = G

【十字文】♩= 90

4/4 2 3 2 - | 2 3 2 1 6 | 1 2 6 - | 6 - 0 0 |

（主唱）告 状 人　徐 文 卿　东 京 人　氏，

6 2 2 1 6 | 1 2 2 - | 1 1 2 3 1 | 1 - - 2 3 |

太 平 庄　忠 孝 里　便 是 家　门。

2 1 6 5 - | 6 - - 0 | 1. 2 3 5 2 | 2/4 2 1 6 |

（帮唱）（南　无　南 无 阿

4/4 1. 2 2 1 6 | 5 - - 0 | 6. 1 2 3 2 | 6 - - 0 |（下略）

弥 （哟）　陀　佛）

四明宣卷的伴奏乐器组合，仿照四明南词，也有三档、五档、七档、九档、十一档等数种，以采用三弦、胡琴、扬琴的三档为最常见。

嘉善宣卷音乐　嘉善宣卷音乐是在当地民歌与诵经音调的基础上，吸收当地戏曲、曲艺音乐后发展而成的。在发展过程中，也受到了临近的江苏苏州地区流行的宣卷、苏州摊簧、苏州弹词等曲艺音乐以及沪剧、越剧、锡剧等戏曲音乐的影响。

嘉善宣卷用嘉善方言演唱，但受苏州方言影响。演唱形式以二三人为基本组合。唱腔由主唱（称“上联”）和帮腔（称“下联”或“附唱”、“附卷”）构成。无论是早期的以木鱼击节伴奏的“木鱼宣卷”，还是后来以丝弦乐器伴奏的“丝弦宣卷”，基本曲调均相同，称〔弥陀调〕。唱词以七字上下句为基本句式，夹衬语助词很多，每句唱词后面都有帮腔者诵佛号。唱腔为上下句结构，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。上句唱腔落“5”音，下句唱腔落“1”音，上下句后面的佛号帮腔均落“1”音。例如：

选自《接佛》
（蒋福根　陆永珍　顾惠芳演唱　廖　凯记谱）

1 = F

【弥陀调】♩= 80

（主唱）2/4 5 55 1 1 1 | 6 5 6 16 | 53 5 5653 | 0 0 | 0 0 |

上 花　宝 卷（末）初（啊）展（呀）　开，（哟）

（帮唱）2/4 0 0 | 0 0 | 53 5 5653 | 2 1 2 | 2 35 1 |

开，（哟）　（哎 嗨 哎　阿 - 弥）

诸佛 菩萨 降 临（啊） 来。（呀）

来。（呀） （弥 陀来 南 无 佛

善男 信女（末）虔（呀）诚（呀） 拜，（哟）

南 无 阿 弥） （哎 嗨 哎

消灾 降福（啦）免灾 难。（呀）

阿 弥 难。（呀） （弥 陀来

（中略）

七 请 到（末）清凉 宫中

南 无 佛 南 无 阿 弥）

杨 三 太， 第 八 请（末）拿妖 捉怪（那）

太， （哎 嗨 哎 阿 弥）

朱（呀）天（呀）君。（啊） 八路 神将（我）

君。（呀） （弥 陀来， 南 无佛 南 无 阿 弥）

6 5 6 i | 535 5 5653 | 0 0 | 1/4 0 | 2/4 1 i6 6 5 3 |
都（呀）请（呀）到， 休息 一刻（末）

0 0 | 535 5 5653 | 2 1 2 | 1/4 235 | 2/4 1 0 |
到，（哟） （哎 嗨 哎 阿 弥）

235 6532 | 1 1 2 | 0 0 | 0 0 | 0 0 ‖
再开 声。（啊）

0 0 | 1 1 2 | 3523 5.6 | 321 2 2 | 2321 1 ‖
声。（啊） （弥 陀来 南 无 佛 南无 阿 弥）

在实际演唱中，艺人为使情绪连贯、叙述紧凑，常在上句（及其帮腔）与下句唱腔之间插入两三句无帮腔的、落在"3"或"2"音的唱句，使唱腔形成一个"起平落"结构的小段落。例如：

选自《唐僧出世》

1 = F

（蒋福根 陆永珍 顾惠芳演唱 廖 恺记谱）

【弥陀调】 ♩=80

（前略）（主唱） 2/4 3 5 5 5 | i i. i i | 6 5 6 i | 3 5 5653 | 0 0 |
唐僧 是（哪）一路 走来 一（啊）路（哇）望，（噢）

（帮唱） 2/4 0 0 | 0 0 | 0 0 | 3 5 5653 | 2 1 2 |
望，（噢） （哎 嗨 哎

1/4 0 | 2/4 i i6 i i 6 | i i6 5 6 | 5653 3 | 3 i i 5 6 |
只见 个位（末）韦陀 菩萨 南 北 立。上 面（末）有 块

1/4 235 | 2/4 1 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |
阿 弥）

6 3 3 | i 65 i 6 5 | 5653 2 | i i i 6 6 | 5 6 6532 |
斋匾 在，有求 必应（末）四 个 字，一副 对联（啦）左右（啦）

0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |

1 1 2 | 1/4 0 | 2/4 0 0 | 0 0 | 0 0 | （下略）
分。（啊）
1 1 2 | 1/4 3523 | 2/4 5.6 321 | 2 2 2321 | 1 0 |
分。（啊）　（弥　陀来　南　无　佛　南　无　阿　弥）

除了〔弥陀调〕，嘉善宣卷还有〔流水板〕、〔清板〕、〔十样调〕和〔字谜调〕等辅助唱腔曲调。

〔流水板〕：是"接佛"后的第一个唱段，即开场词，唱毕，才接唱正本。〔流水板〕的唱词为四、五、七、四、四、五字的六句式。唱腔也是六句体，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）。六句唱腔的落音，除第五句落"6"音外，其余五句均落"3"音，近似吟诵。唱词之后，有帮唱的三句佛号，每句唱腔均落"6"音。例如：

1 = ♭B　　选自《开场词》
（张志和演唱　廖　凯记谱）

【流水板】 ♩=56

1/4 0 | 5 | 5 | 5 | 5 | 6 | 653 | 1.6 | 5 | 5 | 5 |
炉　香　助

6.5 | 3 | 1 | 2.3 | 1.6 | 5 | 6 | 653 | 2.3 | 16 | 2.3 |
神，　忙　将（末）香　火　兴，　诸　佛（末）海（呀）

1.6 | 6 | 6 | 5 | 5 | 5 | 6.5 | 3 | 116 | 5 | 5 | 5 |
外（末）先（呃）有　闻。　任　意（末）况

6.5 | 3 | 2.3 | 1.6 | 61 | 55 | 6 | 12 | 1 | 5 | 6 | 653 |
因，　诸（呀）佛（末　咿　呀）莲（呀）升，在　此　结　良　姻。

2.3 | 1.6 | 2 | 222 | 1 | 6 | 6 | 5 | （55 | 50 | 5）|
（南　无　末　香　姻　再　呀　菩

6.1 | 123 | 165 | 60 | 1.2 | 1.6 | 2.3 | 1 | 6 | 6.1 |
萨　啦　菩萨末　菩　菩　萨，　南　无　末　香　姻　再　呀

5 | 5 | 5 | 5 | 6 0 | 1 2 | 1 65 | 6 | 1 1 6 | 2· 3 | 1 |

菩　　　　　　萨　菩萨　菩菩　萨，南无末　香　姻

6 | 6 | 5 | 5 | 5 | 5 | 6 | 6 | 6 | 6 |（下略）

再　呀　菩　　　　萨）

〔清板〕：是“丝弦宣卷”的基本唱腔曲调之一，因曲中常有清唱得名。唱词以七言上下句为基本结构，“加冠”较自由，也有“风点头”结构。唱腔为上下句结构，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。清唱部分的唱腔，上句落“3”音，遇“风点头”时，上句落“5”音，中间句落“3”音，下句落“1”音，后面无帮腔；有伴奏部分的唱腔，上下句及“风点头”的中间句都落“1”音，但下句后面的帮腔落“5”音。由于丝弦宣卷已经进一步淡化宗教意味，而彻底为娱乐表演了，所以，吸收其他曲种和戏曲音乐后形成的〔清板〕的帮腔也不再唱佛号，而是先将下句唱词的后三字重复唱两遍，再把下句唱词完整地重复唱一遍。例如：

选自《秦香莲寻夫》

1＝D　（蒋福根　陆永珍　顾惠芳演唱　廖　凯记谱）

【清板】♩＝78

2/4 555 i6 | i·5 6i6 | 532 21 | 1· (2 | 12 35 | 25 32 |

（主唱）你吃的　山珍　并　海　（呀）　味，

11 2) | i i i i | 2·i 6 56 | 6 65 3 31 | 2 - | 5i·6 5 |

我（哇）是（啊）那　个（末）清茶　淡饭　难　下

5 35 32 | 1· 2 | 15 32 | 1· 2 | 56 53 | 2 2 3 |

（呀）　咽。（帮唱）（啊）　难　下　咽，（呀）

53 21 | 6· 1 | 25 32 | 16 53 | 21 76 | 5 (6561 |

难　下　咽，　清　茶　淡　饭　难　下　咽。

（清唱）

5 -) |（中略）| 35 5 | 5 i 5 | 35 5 | 5 0 i |

（主唱）古　人　有　一　句　常　言　话，　叫

i i 5 | i 5. 5 6 | 3 0 | 5 6 3 5 | 3 5 6 5 3 | 2 3 2 3 |
门前 结起稻草绳， 嫡亲 的娘 舅（啊）变（呀）闲

1 0 | 3 5 5 | i 6 5 | 6 i 5 | 3 0 | i 6 6 5 3 |
人； 门 前带起了 高 头 马， 勿是 亲来（末）

2 2 3 2 1 | 1 0 | 5 5 3 | i 2 6 5 | 3 5 5 | 3 0 i |
也是（啊） 亲。 官人啊，古语有句 常 言 道， 叫

（伴奏入）

i i 6 5 3 | 5 6 3 6 | 6 5 3 2 | 1. (2 3 | 1 1 2 3 5 | 2 5 6 5 3 2 |
皇帝也有那 草鞋 （呀） 亲；

1 1 2 3) | 5 5 5 5 | i 6 6 5 | 6 3 5 | 2 - | 5 i 5 |
你（呀）是（呀）否 有了 新 欢 忘旧

6. 5 3 2 | 1. 2 3 | 1 5 3 2 | 1. 2 | 5 6 5 3 | 2 2 3 |
（哇） 人？（帮唱）（啊） 忘 旧 人，（啊）

5 3 2 1 | 1 6 1 | 2 5 3 2 | 1 6 5 3 | 2 1 7 6 | 5 (6 5 6 1 | 5 -) | （下略）
忘 旧 人，（啊） 有了 新 欢 忘 旧 人。

〔十样调〕：是专用于传统节目《双金花》中，表现蔡金莲携儿女上京寻夫，行至扬州大街，所见十样繁华街景时唱的曲调。

〔字谜调〕：是娱乐性开篇《字谜》的专用曲调。

嘉善宣卷的“木鱼宣卷”演唱方式，用木鱼、磬、摇铃、小锣击节伴奏。“丝弦宣卷”的演出方式是，主唱者自击梆子，数位帮唱者兼伴奏。人数在四人以下者，称“半班丝弦宣卷”；四人至六七人者，称“全班丝弦宣卷”，用二胡、越胡或高胡、三弦或月琴、凤凰琴、笙或竹笛等伴奏。开场前，多演奏〔三六〕、〔龙虎斗〕、〔杨柳青〕、〔快久〕等乐曲；演唱中休息时，还往

往演唱民歌小曲和戏曲唱段。

翁州走书音乐　翁州走书音乐是在舟山的〔翁州老调〕的基础上，吸收宁波走书等音乐成分发展而成的。

翁州走书用定海方言演唱，故多定海俚语土音。翁州走书的唱腔，有〔慢调〕、〔急赋〕、〔莲花慢调〕、〔莲花急调〕、〔莲花起调〕、〔平赋〕、〔高调〕、〔乱弹〕、〔二簧〕、〔凑白〕十种，常用的为前四种。

翁州走书的演唱，有“一唱一帮”和“帮唱落调”两种样式。前者指每唱一句或两句唱词，就接一句帮腔；后者指用帮腔作为唱段的结束句。帮腔的衬词为“哎啦哩，四工合，哎楞格”等。翁州走书唱腔的节拍，有一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）、有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）和散板三种。在唱段中，散板多用于起唱，余者多以一板一眼或有板无眼一种板式贯穿到底，中间很少变化。

〔慢调〕：唱腔为上下句结构，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。上句落“2”或“6̣”音，下句落“6̣”或“2”音，唱段结束在“6̣”音上。旋律高亢、豪放，颇有海上船工号子的气韵，多用在曲目开始处。例如：

选自《土改好》

（沃阿宝　元宝玉演唱　何直升记谱）

1＝C

【慢调】 ♩＝77

サ 0 6 6 5 6· 6 － － | $\frac{2}{4}$ 5 6 | 5 3 5 3 | 5· 3 | 5 3 5 6 6 |

（主唱）旭日东升（各的 的的的的）红，（来）（帮唱）（哎啦 哎啦 哩　哎啦 哎啦啦

5 － | 6· i | 6 6 5 | 3 3 5 | 6 i | 3 5 3 |

合　工　哩　哩　啊　啊　哩　呀　啊　哩·

2 － | 2 5 3 2 | 2 － | 2· i | 1 6 5 | 5 5 3 |

郎，（主唱）天　气　火　辣　辣。（啊）　（帮唱）（哎

2· i | 6 5 6 | 6 2 | i i 3 | 2 2 i | 6 6 5 |

哩　哩　嗯　仑　哩

6 5 3 | 2 － | 5 5 5 3 | 2 3 2 | i 6 0 6 | 5 5 6 |

工　上）（主唱）人　间　来　了　大　救　星，（啊　格）来　了

6 2̇ 7 6 | 5 5 3 | 2 - | 2 3 | i. 7 | 6 6 5 |
大 救 星。(啊) (帮唱)(安 啦 格

6 5 3 2 | 1 - | 5 5 3 | 2 3 1 | 6̣ - | 6̣ - |
嗯 字 来 工 合

2 2 3 | 5 5 3 | 6 - | 6 5 3 | 1 1 | 1 6̣ |
合 字 上 工 采 工 啊

1 - | 0 5 3 | 2 - | (中略) | 6 6 |
工啊 采 上) (主唱)到 现

i. 0 | 6 i | i i i 6 | 2̇ 2̇ 6 | i 6 6 6 |
在 大 家 眼 睛 都 会 看,(呀) 要 看(啊 啊 呀)

2̇ 2̇ i | 6 6 5 | 6 5 3 | 2. 3 | i. 6 | 6. 5 |
现 在 好 光 景。(啊) (帮唱)(工 啊

6 5 3 2 | 1 - | 5 5 3 | 2 3 1 | 6̣ - | 6̣ - | (下略)
合 字 来 工 合)

〔急赋〕:上下句结构,有板无眼($\frac{1}{4}$拍)。上句唱腔多落"5"或"1"音,下句唱腔多落"1"音;当下句唱腔由两个分句组成时,前一个分句的末尾多在"2"音并延长数拍;上下句帮腔多落"5"音;唱段结束在"5"音上。唱腔气氛强烈,宜于表现兴奋、激动的情绪。例如:

1 = F

选自《夫妻吵架》
（元宝玉演唱　何直升记谱）

【急赋】♩=160

1/4 i i | 6 | i.6 | 5 5 | 5 6 | i | 0 i | 6 6 | 6.5 | 5 | 5 3 |
(主唱)夫妻 俩 人(啦) 口角 (啦)争，(帮唱)(嗯 哩啊 工 采 哎

2 2 | 2 3 | 5 3 | 5 | 5 3 | 5 3 | 5 | 5 | i 1. | 1 1 | 2 |
字上 字 工上 采 哎） (主唱)他 把 (格) 为

3 | 3 3 | 2 6 | 1 | 1 1 | 1 | 2 2 | 2 3 | 5 3 | 5 | 6 6 |
妻 招上 (格) 前。(帮唱)(四工 合 四工 合字 工上 采 四合

6 5 | 5 | 6 i | 6 i | 6 6 | 6 5 | 5 3 | 5 | 5 | i i | i i |
工上 采 上 字啊 工啊 采 哎）(主唱)叫声 (格)

i 6 | 6 5 | 5 3 | 5 0 | i i | i i | 6 | 6 5 | 5 3 | 53 2 | 2 |
妻 子 我兰 英， 快快 (格) 给 我 动脑 筋，要

2 | 2 | 2 | 3 1 | 1 1 | 2 | 3 | 3 3 | 2 6 | 1 |
一把 (格) 钞 票 投我 (格) 人。

1 1 | 1 | 2 2 | 2 3 | 5 3 | 5 | 5 3 | 5 | 5 | 5 | 5 | (中略)
(帮唱)(四工 合 四工 合字 工上 采 哎字 哎）

i i | i i | 6 | i 6 | 6 5 | 5 3 | 5 | i i | i i | 6 | 5 |
(主唱)世上 (格) 事 也 勿忖 (格) 忖，活了 (格) 年 纪

5 5 | 5 3 | 53/2 | 2 | 2 | 2 | 3 2 | 1 | 3 | 3 3 | 2.6 | 1 |
三 十 近，(哎) 他 的 对 象 未成 (哪 格) 婚。

1 1 | 1 | 2 2 | 2 3 | 3 3 | 5 ‖: 5 3 :‖ 5 | 5 | 5 | （下略）

（帮唱）（四 工 合 四 工 合 字 上 工 采 哎 哩 哎）

〔莲花慢调〕：又称〔莲花文书慢调〕，是翁州走书的早期唱腔。唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。上句落"2"或"6"音，下句落"6"或"2"音，唱段结束在"2"音上。帮唱的衬字与曲调是固定的；帮腔的同时用小鼓、小锣伴奏。例如：

选自《螳螂娶亲》
（傅纪龙演唱 何直升记谱）

1 = G

【莲花慢调】

（前略）| 2/4 3·2 1 3 | 3 2 2165 | 6 0 | 1 2 1 17 | 1 7 65 6 | 6 0 |

（主唱）小 书 要 唱 哪 一（啦） 曲， 蟑 螂 灶 鸡 两 成（喔） 亲。（格末）

3 2 1 3 | 21 6 0 53 | 5· 3 | 2·1 65 6 | 6 2 1 1 | 3/4 1 3 2·1 6·5 |

臭 虫 姑 娘 做 （啊） 媒 （帮唱）人，（啊 哎 嗯嗯 嗯嗯 采 上

2/4 6 63 5 | 6·3 5 | 5 6 6535 | 2· 32 | 1 16 561 | 6 653 |

工 啊 上 采 来 哎 哎 工 啊 上 六 采 哎）

（清唱）

2 - | 3·2 1 3 3 3 | 2 1 2165 | 6 0 6 | 6 1 1 17 | 6 17 6532 |

（主唱）拣 出 日 子（里 格）要 结（啦 格）（帮唱）婚。（啊 哎 拢 动 用 格 犁 格

3 0 | 3 3 3 2 3 3 2 | 1 3 2·1 | 6 0 6 | 3·6 5 6 | 53 5 0 3 3 |

衬） 蜘 蛛（里 格）搭 起（格）蚊 帐 （格） 蓬，（啊）大 脚 黄 蜂 吊 （格 里）

5· 2 | 2·1 65 6 | 6 2 1 1 | 3/4 1·3 2·1 6 5 | 2/4 6 63 5 | 6·3 5 |

纱 （帮唱）灯。 （安 嗯嗯 嗯 哩 采 上 工 啊 上 采 来

5 6 6535 | 2· 32 | 1 16 561 | 6 653 | 2 - | （下略）

哎 哎 工 啊 上 六 采 哎）

〔莲花急调〕,又称〔莲花文书急调〕,也是翁州走书早期演唱的曲调。唱腔为上下句体,有板无眼($\frac{1}{4}$拍)。与〔急赋〕一样上下句唱腔多落"1"音,上下句帮腔多落"5"音,不同的是唱段结束在"1"音上。宜表现兴高采烈的情绪。例如:

选自《螳螂娶亲》
(傅纪龙演唱　何直升记谱)

1＝C

【莲花急调】 ♩＝120

$\frac{1}{4}$ X | X | 6 | 6· 5 | 3 5 | 5 | 6· 1 | 3 5 | 5· 6 | 1 | 1 1 3 |
(主唱)乒　乓　洞　洞(末)大炮　三　声(末)轿动(啊　格)身,(帮唱)(四工

5 5 | 1 1 3 | 5 5 | 1 3 | 5 | 1 1 | 1 1 | 1 1 | 1· 1 | 1 | 6 6 | 6 |
合呀　四工　合呀　四工　合)(主唱)过了　一阵　又一　阵(末)其　吹吹　敲

6· 5 | 3 5 | 5· 6 | 1 | 1 1 3 | 5 5 | 1 1 3 | 5 5 | 1 3 | 5 | 3· 3 | 2 3 |
敲(末)过王(啊　格)岭。(帮唱)(四工　合呀　四工　合呀　四工　合)(主唱)走　了　一阵

1 2 | 1 1 | 1 1 | 6 | 1· 1 | 3 5 | 1 2 | 3 | 3 | 1 | 稍慢 3 | 1 | (下略)
又一　阵,(末)灶鸡　娘　来(末)早来　临。(帮唱)(四　工　合)

翁州走书的伴奏乐器为四胡、二胡、月琴、琵琶、扬琴等。伴奏方式为随腔伴奏兼奏过门。

温州鼓词音乐　温州鼓词音乐是在温州古人的吟诗调和当地民歌的基础上形成,发展中又吸收了当地戏曲和其他曲种的音乐成分。

温州鼓词用温州方言演唱。早期唱腔,有〔吟调〕、〔大调〕、〔弹词调〕和〔太平调〕。其中,前两种是使用最早的。这些唱腔,原先都以锣鼓等打击乐器伴奏。二十世纪初,出现了用牛筋琴伴奏的新形式,至五十年代,牛筋琴已由五根弦改进为十余根弦,并为艺人普遍使用。同时,在〔太平调〕中派生出多种"腔",从而又陆续出现了〔慢板〕、〔原板〕、〔快板〕、〔紧板〕、〔泛板〕、〔倒板〕、〔清板〕、〔散板〕等唱腔和板式。

〔吟调〕:亦称"田歌",因其唱腔与吟诗调及当地民歌都很相似而得名。其唱词的基本句式为七言上下句式。唱腔系由两"段"构成的四句体。四句唱腔的落音依次为"2、5、6、5";也可仅用前一"段"—— 上句落"2"音,下句落"5"音。如:

1 = ♭B

选自《智取生辰纲》
（阮世池演唱　罗　萍记谱）

【吟调】速度自由、似散板

2/4 3 3 1 2 | 3/4 2 3 2 2 - | 2/4 1 6. 2 2. | 3/4 1 6 16 5. | 2/4 6 1 3 3 |

赤日炎炎　似火　烧，　遍地　禾稻　半枯　焦。　农夫心内

3/4 2 3 32 1 1 6 | 2/4 32 3 2 | 1 2 5 | 1 7 | 6 6 6 | 5 - |（下略）

如汤　煮，　公　子（哎）王孙　把　扇　摇。（哎）

发展到二十世纪五十年代，艺人们在演出传统书目时，又将〔吟调〕称〔吟诗调〕，唱腔仍为四句体，一板一眼（2/4拍），落音依次为“2、1、6、5”。

吟　诗　调

1 = ♭B

唐诗《题都城南庄》

阮世池演唱
奇　叹记谱

自由、抒情

2/4 （5 56 5 3 | 2 22 2 1 | 6 5 6 1 | 2 22 2 3 | 1 2 3 6 | 5 3 5356 | 1 11 1 12 |

【吟诗调】自由、抒情

6 7 6763 | 5 5 | 大 0） | 2 2 1 | 3 3 2 | 2 2 1 | 2 - |

去　年　今　日　此门　中，

（5 56 5 3 | 2 22 2 1 | 6 5 6 1 | 2 1 2） | 1 2. | 1 2 6 0 | 2 6 1 |

人　面　桃花　相映

2 1. | （5 55 5 6 | 1 11 1 2 | 6 7 6763 | 5 0） | 5 6 7 6 |

红。（啊）　人面不知

5 6 2 7 | 6. （3 3 | 2 3 1 7 | 6 5 6） | 1 2. | 2 2 7 |

何处去，（呀　啊）　桃　花　依旧

2 7 5 | 6 676 5 | （5 55 5 6 | 1 11 1 2 | 6 7 6763 | 5 5）‖

笑　春　风。（啊）

〔大调〕：因唱腔句间以大锣、大鼓击奏过门，故称之。亦称“灵经大调”、“娘娘词窦”。唱腔为上下句体，节拍有散板与一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）两种。散板唱腔上句落“2”或“6”音，下句落“5”音；击乐过门可一句一击，亦可两句一击。一板三眼唱腔上句落“6”或“7”音，下句落“5”音；每句间均奏击乐过门。散板的〔大调〕。如：

【大调】

サ 2·2 1 3 2 3 1 2 1 3 2 - - - -（击乐略） 1 12 6 16 1

催 取 庐 山 哎！丙 丁（格）火，（哪） 妖魔 （啊）骨 用

1 62 2 - - - - 2· 1 6 5 - - - -（下略）

那 雄火 焚。（啊）

又如：

【大调】

サ 2 6 6 2 3 6 6 2 3 6 1 2 - - - -

斩 蟒 狸 救 三 府 唱 完 毕， 平 阳

3 6 1 5 2 2 1 2 - - - - 3 1 6 5 - - - -（下略）

迁 玄 坛（哪）后 文 （哎） 听。 （哪）

一板三眼〔大调〕如：

1 = $^{\flat}$B

选自《南游·迁玄坛》

（阮世池演唱 胡 平记谱）

【大调】雄壮、威严地

$\frac{4}{4}$（大大大 大大 大大 仓）$\frac{5}{4}$ 3 1 3 2· 2 3 $\frac{4}{4}$ 2· 3 2 3 5 6

陈 十 四（哎） 谢 玉

$\frac{5}{4}$ 2· 1 1 - - 6 $\frac{4}{4}$（大 大大 大大 大大 仓）$\frac{5}{4}$ 3 31 2 1 121 6

君，（啊） 归转 平阳

6· 1 2 1 6· 5 5（大 大大 大大 大大 仓）$\frac{5}{4}$ 0 2 3 1 3 3 2 3

传 佳 音。（啊） 把 玄 坛 庙 迁 到

4/4 2· 3 2·3 56 | 7·6 6 - 7 | (大大 大大 大大 仓) | 31 2 66 216 |
东 门 外，（哪） 故事 流传

31 2 3·1 216 | 5 - - - ‖: (大 大大 大大 大大 仓) :‖（下略）
到 如 今。（呵）

〔弹词调〕：系从苏州弹词的唱腔曲调演化而来。唱腔为四句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），四句唱腔的落音分别为“1、3、1、5”。曲调舒展，句末常有拖腔。例如：

1 = A

选自《宝莲灯》
（阮世池演唱 胡 平记谱）

流畅、优美地 【弹词调】

2/4 (55 35 | 15 35 | 1·6 56 | 16 1) | 3 31 | 3 32 | 1 - |
声 声 敲 钟

2 3·5 | 32 232 | 1 - | (12 32 | 16 1) | 53 31 | 23 5 |
在 庙 前， 风 送 钟 声

535 32 | 1· 6 | 3· 2 | 36 12 | 3 - | (3 5 | 6 1 |
上 洞 天。

（转快原板）
1·6 56 | 16 1) | 3 21 | 1 (1) | 6 3 | 36 1 | 3 5 |
惊 动 了 华 山 圣 母 杨 花

5·6 1 | 3 21 | 6 3 | 2 1 | 7 61 | 5 5 | 5 5 |
尊， 带 着 灵 芝

5 65 | 3 31 | 7 6 | 5 5#4 | 5 0 | (5·6 76 | 53 5) |（下略）
驾 着 祥 云 来。

〔太平调〕：早期〔太平调〕唱词基本句式为七言上下句式，也常见“凤点头”句式。唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。唱腔上句落“2”音，下句落“1”音。演唱时无前奏、无过门，唱腔多是一字一音，偶有拖腔。例如：

1 = C

选自《思乡赋》
（王启凡演唱　胡　平记谱）

【太平调】速度自由

2/4 3. 3 | 2 3 | 2 3 1 2 | 6. 6 | 3 2 | 2 1 2 |
大 国 江 山 明 天 下， 嘉 靖 万 岁 掌 乾

1 - | 3. 3 | 2 3 | 2. 3 | 6. 1 | 6 1 2 |
坤。 四 海 升 平 干 戈 息，

3. 3 | 2 1 | 1 5 6 | 1 - | （下略）
洪 福 齐 天 万 岁 君。

永嘉县西溪艺人在演唱《南游·游地府》〔太平调〕时，配以大锣、大鼓奏过门，以渲染庄严气氛。在结构长的唱段时，唱腔上句多落“1、6、3、7”等音，下句多落“5、6、2”等音，唱段则结束在“5”音上。尤其是在某一局部上下句均落“6”音，某一局部多落“7”音，这种上下句唱腔多变的落音方式，使唱腔的色彩不断变化。例如：

1 = C

选自《南游·游地府》
（潘爱国演唱　陈政明记谱）

廿（丈 - 丈 丈 - - 打打 丈 打打 丈 丈 丈 ⁝ 咚 咚 ⁝ 咚板 咚板 咚咚 板 ⁝

板 咚板 咚咚 板 咚咚 ⁝ 咚板 咚板 板 板）| 【太平调】 2/4 2 6 1 5 | 6 2 1 |
云 马 一 外 坛 焚，

（丈 打打打）| 3 323 | 1 2 6 5 | 3 1 2 2 | 2 16 5 | 3/4（咚）6 6 1 5 |
弟 子 开 读（啊） 大 灵（欧） 经。（哪） 神 娘 到 驾

下坛来，六神（哪）脱魂速（啊）落阴。只觉得阴风

飕飕挥衣衫，难辨东南西北方。身不由已

向前去，前面已到阴阳关。

（中略）（咚）但只见眼前三重山，金童兄玉女妹，

（咚）且看那门前却有三重山。三山颜色（啊）非一

样，为何青山不一色，为何分出三重岩。（哪）

（中略）（咚）那神娘过金桥，不会摆来不会摇。

（咚）神娘闻听心喜悦，三人过了桥一根。不觉来到

阎王殿，神娘游来四下瞧。（下略）

二十世纪五十年代，随着牛筋琴的广泛运用，有了弦乐器伴奏的〔太平调〕，唱腔也变得更加舒展起来，并有了一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）的〔太平调〕，用慢速演唱，便于抒情。例如：

选自《宝莲灯》

（阮世池演唱　胡　平记谱）

1 = A

平稳地、稍慢

$\frac{4}{4}$ (5 56 5653 2 22 2 3 | 1 7 6561 2 22 2 3 | 1 23 2161 5 55 5 61 |

5 53 5356 1 11 1 2 | 6 61 65 3 56 1 5) | 【太平调】 3 12 2 6 2 16 5 |

西岳　华山

21 76 56 1 2 – | (5 6i 5653 2 23 2 3 | 1 7 6561 23 1 2) |

透（啊）　苍穹，

1 1 2 3 21 6 5 | 6176 5 6 6 6 5 | (5 53 5356 1 11 1 23 |

白云　深处（哎）有　仙　宫。（啊）

6 61 6536 5 3 5) | 1 1 6 5 5 56 2· | 3 121 6 3· 2 3 5 |

仙宫　内有个　华　山　圣母　叫杨·花

6· 1 61 2 – | (3 6 5 53 23 1 2) | 3 1 2 1 6 5 3 3 | 3 26 1 1 (0 23 |

萼，　二郎神杨　戬是伊亲　胞兄。

1 23 1) 53 5 6 | 5 3 3 1 3 2 36 7 5 | 5 53 5 5 53 2321 | 2 6 7656 3 1 2 |

伊身边　有一位灵芝小使女，同圣　母情投　意合　姐妹

1 7 656 5 (0 66 | 5 53 5356 1 11 1 23 | 6 61 6536 5 61 5) |（下略）

同。（哎）

随着温州鼓词音乐的不断发展，在〔太平调〕基础上又产生了〔反太平调〕，以及表现功能不同的〔太平调·游春腔〕、〔太平调·哭皇天腔〕、〔太平调·天女散花腔〕、〔太平调·母子腔〕、〔太平调·叹呻吟腔〕、〔反太平调·诉衷情腔〕、〔反太平调·上巫山腔〕等。

〔太平调·游春腔〕的节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），唱腔上句落"2"音，下句落"1"音，唱腔似民歌，过门是唱腔旋律的重复，曲调轻松愉快，宜用来描绘春天的景致。〔太平调·哭皇天腔〕一开始就用"叫头"似的散板以哭腔起唱，然后转入一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）的〔慢板〕。其腔在低音区回旋，以表现人物的痛苦之情。〔太平调·天女散花腔〕唱腔也是由散板转入一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），宜用来表现女性备受压抑，内心又崇尚自由的一种羞涩的感情。〔太平调·母子腔〕，是由一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的〔原板〕与一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）的〔慢板〕结构而成的混合板式，如《宝莲灯》中沉香与公公的对唱，沉香唱〔原板〕，公公唱〔慢板〕；这也是"母子腔"的由来。〔太平调·叹呻吟腔〕，唱腔为散板，因在《宝莲灯》中用以表现沉香对天哀叹的痛苦，故名。〔反太平调〕，艺人称它为"上把调"或"换上把"，是在〔太平调〕属调上发展起来的腔调，〔太平调〕的"5"音是〔反太平调〕的"1"音。〔反太平调〕唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。上句唱腔落音自由，可落"5、2、3"等音，下句落"1"音，早期〔反太平调〕只用"三粒板"伴奏，唱一句击打一次过门，曲调活跃；后期加上牛筋琴伴奏，曲调较前更为活跃。〔反太平调·诉衷情腔〕，唱腔为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），上句落"3、1"等音，下句落"1"音，结束句落"5"音，尾奏落在"1"音上。演唱时，前奏与尾奏用牛筋琴伴奏，腔用清唱，很有特色。〔反太平调·上巫山腔〕，唱腔一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），上句落"2"音，下句落"1"音，唱腔比较规整。

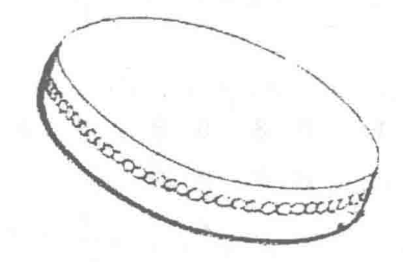
二十世纪五十年代以后出现的〔原板〕，亦称"中板"，速度为♩＝80－100。唱腔为四句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。常用在曲目的段首，艺人称其为"开场四句头"。其腔字简腔繁，抒情、叙事均宜。〔慢板〕，亦称"慢原板"，速度为♩＝60－80。唱腔为上下句体，一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）。其腔尤以拖腔的长且婉转著称。〔快板〕，亦称"快原板"，速度为♩＝100－140。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。唱词常见"加冠"，以及七言句中夹用五言，极多变化。唱腔的落音与唱词一样多变。宜表现欢快、活泼、跳跃、轻松等情绪。〔紧板〕，亦称"叠板"，速度为♩＝180左右。唱腔为有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）。多用在故事情节突变、矛盾最尖锐的地方。〔泛板〕，唱腔为上下句体，节拍类似京剧的〔摇板〕、〔越剧〕的〔嚣板〕，属紧奏慢唱的板式。其唱腔曲调表现力丰富，有时用低回、悠长的旋律表现凄楚、悲伤的情绪；有时用高亢的曲调，紧凑、短促有力的过门来表现斗志昂扬的情绪；亦可作为人物顶风冒雨、忍饥挨饿、匆忙行走的音乐形象。〔倒板〕，亦称"导板"。是节拍自由的散唱。常用在唱段的开始处，亦可用在情节突变时，唱前有说白。多用大鼓、大锣伴奏，气势宏大。〔清板〕，唱腔为上下句体，有一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）与一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）两种。不用牛筋琴伴奏，也无间奏，只用三粒板、小抱月击节。唱腔速度为♩＝80－90。唱腔的强弱快慢以唱

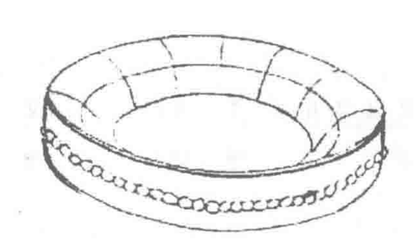
词内容而定。〔清板〕通常不在行腔中结束，要转入其他板式方能结束。〔散板〕，亦称“叫散”，演唱的节拍自由，拖腔长短由艺人的嗓音、中气条件而定。伴奏用牛筋琴轻轻托腔。〔数板〕，俗称“打快板”，为有节拍的诵唱，节奏感极强，节拍则随唱词句式的变化而变化，常为丑脚使用。演唱时用三粒板、小抱月击节。

二十世纪五十年代起，温州鼓词出现了双档表演的形式，且以男女双档为多。为解决男女声音区不同，采取转调办法，男声定调为 **1 = C**，女声定调为 **1 = F**；还有采取一人唱〔太平调〕，另一人唱〔反太平调〕的方法。

温州鼓词在男女对唱时，男奏牛筋琴，兼敲扁鼓、三粒板、小抱月，女执琵琶或小三弦。也可以一人奏牛筋琴，兼敲扁鼓、三粒板、小抱月，另一人演奏另一牛筋琴，或奏琵琶、小三弦、二胡及其他乐器。

温州鼓词的伴奏音乐，由前奏、间奏、尾声以及唱腔伴奏组成。早期均由扁鼓、三粒板、小抱月承担。

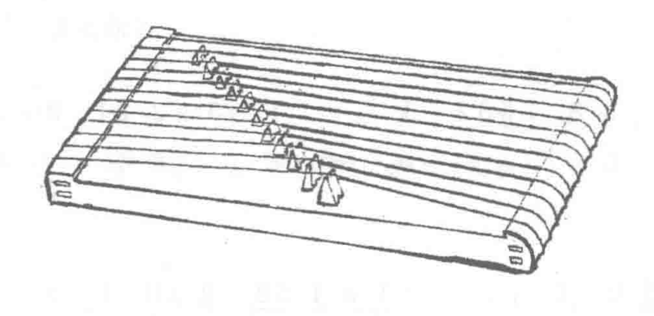




温州鼓词扁鼓

牛筋琴，亦称“唱词琴”，是用牛筋为弦制成的琴，用琴槌击打发音。琴框用硬木（色木或回木）制作，面板用桐木制作，呈拱形。琴长六十二厘米，宽三十厘米，厚三点八厘米。琴码斜排，琴弦有十二、十六根两种，用螺丝固定在琴框的两端，校音螺丝装在琴框内侧。牛筋琴音色浑厚、柔美，高音脆亮，传声很远，似古筝，又如古琴，韵味独特。

温州鼓词在演出“大词”时，不用牛筋琴伴奏，专门在民间宗教活动中演出《陈十四娘娘》。早期用过大锣、大鼓，后期还用过小云锣、大钹等。



温州鼓词牛筋琴

温州莲花音乐　温州莲花音乐是在温州道情音乐的基础上，吸收当地民歌小调及温州鼓词等兄弟曲种的音乐发展而成。

温州莲花用温州方音演唱。唱词的基本句式为七言上下句式。通常是一曲一韵，但也有一段或一联换一韵的；还有换韵后再换回原韵的所谓“插花韵”。

〔莲花调〕：是温州莲花的基本唱腔，亦称“小莲花”、“莲花豆”或“莲花窦”。结构为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。上句的落音为“1”，下句的落音为“5̣”。但上句和下句又各由两个分句组成，前一个分句由主唱者唱唱词，逗在“1、2、5̣”等音上；后一个分句由帮唱者唱衬词。例如：

选自《磨房相会》
（潘国豹　胡爱娟演唱）

1＝G

【莲花调】稍慢

2/4 3 35 2321 | 6̣ 6̣1 5̣ | 6̣ 3 2326̣ | 1 1· | 2 16̣ 5̣ |
(主唱)三 月　茶花　满山　开，(帮唱)(哪　哩哎

3· 5 2326̣ | 1 1· | 2 3 1 | 3 3 5 3 | 2 6̣ 1 |
哩　啦　哩　哎）(主唱)唱一　段　刘贤郃州　转（哪）回

1 2 3 | 3 21 6̣5̣6̣ | 5̣ - | 5 56 16̣ | 5̣ - |(下略)
来。(帮唱)(哪　哩哎　哩　啦，　啦个　啦梅　番)

〔莲花调〕的变化形式，主要有：1. 帮腔部分加花；2. 反宫演唱——上句落“5”音，下句落“2”音；3. 把下句唱腔的前一分句作为上句，后一分句作为下句；4. 扩展上句唱腔的前一分句；5. 扩展下句的帮腔；6. 改变帮唱的衬词，等等。

帮腔部分加花的，例如：

选自《磨房相会》
（潘国豹　胡爱娟演唱）

1＝G

【莲花调】稍快

2/4 3 3 1 2 | 3 3 3532 | 1 1 3 | 2 21 2 | 2321 2 |
(主唱)兵马 驻在　开元　寺，(帮唱)(哪　哩哎　哩，哩的哩的　哩，

3532 1216̣ | 1 1· | 1 3 1 53 | 3 26̣ 1 | 1 2 32 |
哩的哩的　哩的哩的　哩　哎）(主唱)回家察访　妻　娇　娘。(帮唱)(哪

1 1 6 5 5 6 | 5· 3 | 5 5 6 1 1 6 | 5 - | (下略)
哩 哎 哩 啦， 啦 呀 啦 梅 番）

反宫唱法，一般用于唱段起始时，艺人称之为“开始曲”。例如：

选自《洗马桥哭祭》
（朱翠月　陈明勋演唱）

1 = C

【莲花调】♩＝90

2/4 i i 3 i | i 6 6 3 | 5 - | 6 - | 5· 3 2 3 | 5 - |
（主唱）大 字 顶“一” 是 个 “天”，（帮唱）（哩 哩 啦 哩）

3 i 2 | i 3 2 | 2 3 2 6 | i - | 6· 3 | 2· 3 | 2· 3 5 3 | 2 - | (下略)
（主唱）刘 文 龙 为 官 廿 四 年。（帮唱）（哩 哩 啦 啦 个 梅 同 番）

把下句唱腔的两个分句作为上下句的唱法，如：

选自《磨房相会》
（潘国豹　胡爱娟演唱）

1 = G

【莲花调】 稍快

2/4 3 1 1 2 | 3 1 6 5 | 5 3 1 3 | 5 3 3 2 2 6 1 | 1 2 3 2 |
（主唱）磨 房 门 前 刚 来 到， 五 指 同 敲 叫 门 （哎） 开。（帮唱）（哪

1 1 6 5 5 6 | 5· 3 | 5 6 5 6 1 6 | 5 - | (下略)
哩 哎 哩 啦 楞 登 楞 登 二 梅 番）。

扩展上句唱腔的前一分句，并放慢速度，就成为“悲腔”。例如：

选自《洗马桥哭祭》
（朱翠月　陈明勋演唱）

1 = F

【莲花调】 稍慢

2/4 3 2 3 3 | 3 2 | 1 1· | 1 7 | 5 6 5 | 6 5 6 5 |
（主唱）儿 哎！ 黄 梅 未 落 青 梅 （帮唱）落，

6 5 6 5 | 5 - | 1 6 5 | 5 - | 2 2 2 | 3· 3 2 2 |
（哩 哩 哩， 哩 个 哩 啦

1 - | 5 3 3 | 2 2 1 | 6 1 6 1 | 2 6 1 |
哩） （主唱）你 为 父 黄 梅 酸 青 梅 先落 苦 伤

2 6 1 | 6· 1 | 5· 6 | 5·6 1 6 | 5 - | （下略）
（帮唱）心。 （哩 哩 啦 啦 个 梅 同 番）

在唱段结束时，往往采取扩展下句的帮腔部分，并放慢速度，以加强结束感。艺人称之为“凤凰尾”。例如：

1 = F

选自《磨房相会》
（潘国豹 胡爱娟演唱）

【莲花调】稍快

（前略）| 2/4 3 3 2 1 | 5 6 3 5 | 1 2 2 | 6 1 6 1 | 2 1 6 |
（主唱）各 位 啊 刘 志 远 回 家 做 皇 帝，（帮唱）（哪

1 1 6 5 | 3 3 2 1 2 1 6 | 1 1· | 5 5 3 5 | 5 3 2 1 |
哩 哎， 哩 哎 哩 啦 哩 哎） 万 件 事 情 都 团

1 3 2 | 1 1 6 5 5 6 | 5 - | 5 6 5 6 1 1 6 | 5 - |
圆。（帮唱）（哪 哩 哎 哩 啦 楞 登 楞 登 二 梅 番）

6 5 3 6 1 | 2 6 5 | 6 6 1 | 2 2 2 | 3 3 2 1 2 1 6 |
（主唱）刘 志 远 回 家 唱 一 段，（帮唱）（哪 楞 楞 楞 楞 个 二 龙

1 1· | 5 5 3 5 | 5 3 2 1 | 1 2 3 | 1 2 7 6 | 5 5 6 |
山 哪），（主唱）万 古 流 传 到 今 朝。（帮唱）（哪 三 个 腊 子 梅 呀，

1 6 5 3 | 2 3 1 | 6 1 5 | 6 1 6 5 5 3 | 5 - | 5 - ‖
留 三 梅 呀）（主唱）到 今 朝。（帮唱）（哪 二 龙 山）

把帮唱的衬词改为“三个二龙山”、“三个楞子梅”、“留三梅”后，艺人们就称之为“大莲花”。例如：

选自《十二行孝》
（李锡金　卢碎头演唱）

1 = G

【莲花调】稍慢

2/4 3 5 3 5 | 3 2 | 3 1 6 1 | 2 - | 2 - | 3. 3 2 1 6 |

（主唱）古 诗 一 首 且 慢 分，（帮唱）（山 三 个 二 龙

1 - | 3 2 1 | 3 5 0 | 3 1 3 1 | 2. 3 | 2. 1 6 5 6 |

山）（主唱）谁 人 行 孝 比 古 人。（帮唱）（哪 三 个 楞 子

5 5 | 1 3 | 2 1 6 | 6 5 5 | 6 6 1 6 5 3 | 5 - |（下略）

梅 呀，留 三 梅 呀） 比 古 人。（啊）

此外还有“快板”、“叠板”、“散板”等变化唱腔。

另有一种无帮唱衬词由俩演员分别唱上下句的“对口莲花”，其唱腔比较简单：上句可以落“6、3、5”等音，下句落“5”音；上下句都为四小节，但在上句的前面都加一小节“嗨格”的“叫头”。例如：

选自《点鱼兵》
（叶昌松　卢碎头演唱）

1 = G

【莲花调】“对口莲花”稍快

2/4 3. 3 | 3 3 5 | 2 1 6 5 | 1 6 | 6 5 6 5 3 |

（甲唱）（嗨 格）！黄 鱼 扮 作 大 元 帅，

3 1 | 1 3 5 3 | 6. 1 6 3 | 5 - |（下略）

（乙唱）黄 盔 黄 甲 黄 战 袍。

温州莲花的伴奏比较简单：主唱者左手打莲花阴阳板；帮唱者左手打简板，右手拍渔鼓。前奏由板和鼓同奏；唱腔的伴奏一般只用简板击板位，有时也加花，或击渔鼓以助气氛；唱腔的尾声一般只敲渔鼓。是否加前奏和尾声，均由演员根据需要而定。

温州弹词音乐　温州弹词音乐系由南词、昆曲、乱弹及当地的民歌小调等音乐融合而成。

温州弹词用温州官话演唱。基本唱腔有〔清音〕、〔时调〕、〔紧平湖〕、〔耍调〕、〔摊簧调〕等，还有部分民歌小调。

〔清音〕：唱腔为上下句体，一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）。唱腔上句落“5”音，下句落“2”音。

两句以后转其他唱腔时，下句过门尾奏落“3”音；唱段皆由〔清音〕构成时，唱段的尾奏落“2”音。其曲字疏腔繁，旋律舒展，流畅平稳，宜抒情。起唱有时用散唱，情绪较高昂。是为男角常用腔。例如：

1 = G

选自《断桥》
（程兴伟演唱　卢兰生记谱）

慢中速

4/4 (5 56 1 2 6 56 3 5 | 2· 3 5 56 5 3 | 2 23 5 6 3 35 2 1 | 6 5 6 1· 2 3 5 |

2 3 5 6 1 61 2 3 | サ 1 - - - -) 【清音】 6 3 - - 2 5 3 2 1 - - - - |

法界　蓬　莱

4/4 (1 1 2 3 3) | 2 - 6· 5 65 6 | 5 - - - | (5 3 5 1 6 3 5) |

景　象　浓，

6 - (6 5 6) | 6· 1 6 1 3 5 | (3 5 2 1) 6· 1 6 1 | 2· 5 3 2 |

（哎）　木　鱼　声　响

1 6 1 (1 3 2 1) | 6· 1 5 6 5 3 | 2 - (5· 3 2 5 | 3 5 6 5 3 0) | （下略）

镇　蛟　龙。

〔时调〕：唱腔为上下句体，一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）。唱腔上句落“5”音，有时落“6”音；下句落“3”音；唱段结束在“2”音上。起腔句常用散唱的〔清江引〕一句做头，从过门始入板。例如：

1 = G

选自《断桥》
（陈旭萍演唱　卢兰生记谱）

【时调】

サ 6 5 - - - | 4/4 (1 1 2 2 3 23 1 16 | 1 12 6· 1 6 5 3 2 | 3 32 1 6 1 16 5 56 |

（吓）

1 2 6 65 3 53 2 2 | 0 3 2 2 0 3 2 23 | 5 4 5 4 5 3 | 23 1 2 23 5 4 5 6 |

3 2 3 5 3523 1 | 6 65 6 6 61 2532 | 1 6 1612 3 3 0 35 | 2 2 0 23 5 5 0 56 |

1 61 2 3 1 -) | 廿 6 - - - 1 - - - 5 - - - 1 6 5 3 - (清引)

泪 眼 抛 珠

5 - (3 5 2 1) 6 - 1 3 2 6 1 5 - |

(哎) 叹 沉 吟，

慢速

4/4 (5· 1 6 5 3 2 3 5 | 6 61 56 7) 6 (5 6) | 1 1 6 2 35 6 | 5· (6 5 56 1 2) |

(哎) 迢迢 海 水

6· (5 3 5 2 3) | 5 (5 6) 5 1 6162 | 3 (3 2 1 6 1 2 | 3 3 2345) 3 3 |

(哎) 影 伴 身。 (哎)

(3· 5 6 1 5 6 3 5 | 2· 3 5 6 5 3 | 2 23 5 6 3 5 2 1 | 6 5 6 1· 2 3 5 |

2 3 5 6 1 61 2 3 | 1 -) (中略) 2 3 2 | 1· (6 1 6 5 6 | 1 61 2 3 1 -) |

思 想 起，

1· 6 5· 6 | 3· 1 2 - | (2 3 5 6 3 2 3 5 | 2 3 1) 2· 3 |

当 初 出 了 峨

1· 2 3 - | 2 7 6 - | 6 5 6 7· 2 | 7 6 5 - |

嵋 洞， 青 儿 呀！

(5· 1 6 5 3 2 3 5 | 6 1 5 6)· 6 | 6· 1 2 - | 7· 6 5 6 7 |
在 西 湖 借

6 - (6 1 6 5) | 3 6 5· 6 5 3 | 2 - (5 6 5 3 | 2 3 1 2 - | （下略）
伞 两 情 浓。

〔紧平湖〕：唱腔为上下句体，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）。唱腔上句落“5”音，下句落“3”音，唱段结束句落“1”音。上句唱腔紧凑，下句唱腔宽松。例如：

选自《断桥》
（陈旭萍演唱　卢兰生记谱）

1 = G

中速

$\frac{1}{4}$ (5 | 5 | 2 | 2 | 2 5 | 3 2 | 1 7 | 6 6 | 6 5 | 6 7 | 6 5 | 6 7 | 6) |

【紧平湖】

2 | 6 | 6 | 1 | 2 | 6 | 1 | 5 | (5 4 | 3 5 | 6 5 | 6) |
可 恨 妖 僧 理 不 该，

6 6 | 5 3 | 2 | 2 | 1 6 | 5 | 6 | 1 | 1 | 3 | 1 | 6 7 6 |
拆 散 我 夫 妻 两 分

5 | 5 | 3 | 5 | 6 5 | 3 | 1 | 6 | 5 | 6 | 6 | 1 |
开， 奴 奴 同 你 无

6 | 5 | 1 6 1 | 5 | 5 | 6 | 0 | 5 | 3 | 5 | 6 | 1 0 | （下略）
仇 恨，为 何 害 我 受 苦 灾。

〔要调〕：又称“沙调”、“索调”。唱腔为上下句体，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）。唱腔上句落“2”音，下句落“3、5”或“1”音，唱段结束在“1”音上。其特点为几乎每句腔尾皆有较长的拖腔；句间多有转调，曲调色彩丰富，旋律进行中多大跳，常插用“凤点头”式词句。例如：

1 = G

选自《断桥》
（陈旭萍演唱　卢兰生记谱）

慢中速　忧怨地

1/4 ‖:（3 35 | 2 1 | 6 61 | 2 :‖ 5 3 | 5 6 | 56 3 | 2. 3 | 1 2 | 1 2 | 3235 |

2. 1 | 6 1 | 6 5 | 363 | 2. 1 | 2 5 | 3 2 | 1 7 | 6 6 | 6 5 | 6 7 | 6）|

【耍调】

（转 1 = D前 7 = 后 3）

6 | 6 | 2 | 2 | 6 | 6 2 | 7 6 | 7 | 7 |（3 2 | 3 5 | 6 5 | 6）|
你　不　该

3 3 | 3 | 3 | 6 | 6 3 | 5 | 5 | 6 | 5 | 3 | 3 | 2 32 |
听信　法　海　妖　僧

1 | 1 | 1 | 1 | 5 | 3 5 | 1 | 2 | 5 3 | 2 | 2 |（3 3 |
话，

（转 1 = G前 2 = 后 6）

2. 1 | 6. 1 | 2 | 2 3 | 5 | 6 5 | 4 5 | 2 | 6 7 | 6 5 | 6 7 | 6）|

6 | 6 | 6 1 | 2 | 2 | 6 |（1 6 | 1 6 | 1 2 | 1 6 | 1 2 | 1 6）|
我　好　比　（许白：娘子你好比什么？）

1 | 1 | 1 | 1 | 5 3 | 2 | 2 | 2 | 6 | 1 6 | 5 | 5 |
春　蚕　临　死

5 | 5 | 1 | 1 | 6 | 6 5 | 3 | 0 6 | 5 6 | 5 3 | 2 1 | 2 |
丝　方　尽，

（转 1 = D 前 2 = 后 5）

(2 3 | 2 1 | 2 3 | 2 | 3 5 | 2 3 | 5 6 | 5) | 3 | 3 | 6 | 6 | 6 |

蜡 烛

5 3 | 2 | 2 3 | 5 | 5 | (5 6 | 5 3 | 5 6 | 5 | 3 5 | 2 3 | 5 6 |

成 灰

5) | 3 | 1 | 6 7 6 | 5 | 5 | 5 | 3 | 5 | 6 5 | 3 | 1 6 |

泪 始 干。（喂 呀）

6 5 | 6 | 6 | 6 | 5 3 | 2 | 2 | 2 | 2 3 | 5 | 5 |

我 的 许 郎 呀，

5 | 5 | 5 6 | 1 | 6 1 | 6 5 | 3 | 5 3 | 2 | 2 | (2 3 | 2 1 |

2 3 | 2 | 1 2 | 1 6 | 5 6 | 5 | 3 5 | 2 3 | 5 6 | 5) | 3 3 | 3 |

奴奴 待

6 | 6 | 6 | 6 | 6 5 | 3 | 5 3 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 |

你 无 差

2 | 2 | 5 | 5 | 5 4 | 3 2 | 3 | 3 | 3 | 2 3 2 | 1 | 1 | 1 |

处，

5 3 | 2 | 2 | 2 | 0 2 | 1 | 3 | 2 3 | 2 6 | 1 | 0 2 | 1 2 |

3 5 | 2 3 | 2 1 | 6 | 1 6 | 5 | (5 6 | i 2 | i 6 | 5 | 3 5 | 2 3 | 5) |

（清唱）

7 | 6 | 5 | 0 6 | 2/4 1 2 3 | 2 1 6 56 | 1 - | 1. 2 | 3 2 3 |

许 郎 呀！ 你 扪 扪 心 头 安

0 6 | 56 53 | 2 12 | 3 2 | 0 2 | 76 56 | 1 - | 1 - | （下略）

不 安。

〔摊簧调〕：艺人称它为“温摊调”。曲调近似衢州摊簧中的〔弦索女宫〕。唱词为“起叠落”结构。唱腔为“起平落”结构，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）。上句落“1”或“5”音，而后续过门落“6”音；下句落“3”音；叠句均落“1”音；唱段结束于“3”音。曲调爽利，节奏明快，宜表现轻松、欢快的情绪。如：

1 = D

选自《思凡》
（陈鸣锵演唱 卢兰生记谱）

【摊簧调】

1/4 (大 | 大) | i 6 | i 6 | i 6 | i 6 | i 66 | 6123 | 1 | (i 6 | i 6 | i623 | i) |

这 时 手上 带来 一个 雪白 滚壮的 小娃 娃，

6 2 | i | (6i23 | i) | 1 6 | 6 23 | 1 | (1 6 | 1 23 | 1) | 1 6 | 6 2 |

那娃 娃 也会 地上 爬。 也会 吃奶

1 | (1 6 | 2 3 | 1) | 1 6 | 1 23 | 1 | 1 6 | 6 2 | 1 | 5 1 |

奶， 也会 叫阿 爸， 也会 叫姆 妈， 贫尼

653 | 5 | 6165 | 3. (2 | 1 12 | 35 2 | 3 0) | 3 | 3 5 | 2 1 |

看见是 笑 哈 哈。 有 朝 一

2 | 2 (5 | 3. 5 | 23 1) | 6 1 | 6 1 | 6 1 | 6 | 1 | 6 2 | 2 (5 | 3. 5 |

日 若有 媒人 替我 来 作 伐，

2 3 1) | 6 | 6 | (1 3 | 2 6) | 5 | 5 | (5165 | 3235 | 61 5 | 6) 1 1 |

（啊）　　　　　（啊）　　　　　　　　　　我 是

6 1 | 2 61 | 2 6 | 1 | (1 6 | 1 23 | 1) | 1 2 | 6 2 | 1 |

养 起　头 发　转 娘　家。　　　　　　一 顶　花 花　轿，

1 6 | 5 6 | 1 | (1 6 | 5 6 | 1) | 1 6 | 1 2 | 1 | 1 6 | 1 2 |

将 奴　抬 起　哉。　　　　　　长 的　是 喇　叭，短 的　是 唢

1 | (1 6 | 1 23 | 1) | 1 2 | 1 | 1 23 | 1 | 1 2 | 1· 6 | 1 1 |

呐。　　　　　　吹 喇　叭　咪 咪　吗，吹 唢　呐 是　嘀 嘀

0 2 | 1 | 5 1 | 6 53 | 5· 3 | 1 65 | 3· (2 | 1 12 | 3 2 | 3 | 0) | （下略）

哒　哒，锣 鼓　花 炮　到　夫　家。

温州弹词中的民歌小调较多，如在传统曲目《温州十景》中就运用了九首，它们是：〔满江红〕、〔清江引〕、〔西厢记调〕、〔绣荷包〕、〔花鼓调〕、〔梳妆台〕、〔好朵鲜花调〕、〔湘江浪〕、〔青衣线〕。

温州弹词的伴奏乐器有：三弦、琵琶、箫、笛、二胡、四胡、秦琴、抱月、筝、鼓板等。

苍南渔鼓音乐　苍南渔鼓音乐是闽南的“俚歌”（俗称“嘭鼓咚”）音乐传入苍南后发展而成的。

苍南渔鼓用闽南方言演唱（苍南、洞头两县均属闽南方言区）。唱词基本为七言上下句式，但较自由。唱腔曲调为〔嘭鼓咚〕有〔散板〕和〔中板〕两种。

〔散板〕：唱腔为上下句体，节拍为散板。唱腔的上句用“变”（7）不用“宫”（1），落“5”音；下句“宫”、“变”皆用，落“3”音；唱段结束于“3”音。唱腔多在高音区活动，高亢而抒情。每句腔末都有小拖腔。例如：

1 = D　　　　　　　　　　　　　　选自《十二月小女子绣花》
（张道铁演唱　洪云宽记谱）

【散板】

廿 0· 2 72 72 6 72 6 5 5 ⁞ 0· 6 676 72 2 65 6 76 5· 3 |

我　正月　挑花（是）挑起　头，（哎）　我 无心　挑花（呀）花不　齐。（啊）

7 6 7 2̇ 6 6 2̇· 6 5 5 | 7 2̇ 7 2̇ 6 2̇ 6 5 1̇ 2̇ 6 5 3̇
半夜 三更是 有好 打，（哎） 今朝 女子是 不能 够。（罗）

0· 6 6 2̇ 2̇ 2̇ 6 2̇ 7 2̇ 6 5 5 | 6 2̇ 7 2̇ 6 5 2̇ 5 1̇ 6 6 5 3̇
我 宁头*去死是 给你 看，（哎） 他家*女子是 无忧（哎）无（哎）虑。

2̇ 2̇ 7 6 6 7 2̇ 6 5 5 | 6 7 6 2̇ 7 2̇ 6 1̇ 6 5 1̇ 5 1̇ 2̇ 6 5 5 3 |（下略）
做人当是 有愁，（哎） 后来那出头 钱银要有 处（哎）拿。*

---

* 宁头：宁愿。
* 他家：别人家。
* 后来出头钱银要有处拿：死后也须有人祭奠和烧纸钱。

〔中板〕：唱腔有四句体与上下句体两种，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。四句体的四句唱腔落音依次为“1、1、5、5”，曲调级进与大跳相间，相当活跃。例如：

1＝D

选自《林氏功夫》
（吴明月演唱 洪云宽记谱）

【中板】

2/4 2̇ 5 | 3/4 6 1̇ 1̇ 6 6 | 2/4 5 6 | 1̇（渔鼓点略）| 3̇ 5 | 3/4 7 1̇ 2̇ 5 |
且 唱 赌 鬼 何 天 祥， 每 日 赌 场

2/4 6 1̇ 6 1̇ | 1̇（渔鼓点略）| 1̇ 2̇ 2̇ | 6 7 6 5 | 3/4 5 7 6 5 6 | 5（渔鼓点略）|
过 光 阴。 家 中 财 产（那个） 全 输 尽，

2/4 7 2̇ 2̇ | 3/4 5 6 6 | 2/4 6 7 6 | 7 6 5 | 5（下略）
夫 妻 常 常 口 角 生。（啊）

上下句体唱腔上句落“3、6”等音，下句落“3”音。其腔多为高起低落。例如：

1＝D

选自《劝赌》
（罗 古演唱 洪云宽记谱）

【中板】

2/4 3 6 5 5 | 3 - | 5 6 5 6 5 | 3 - | 5 2 3 6 | 0 0 |
现今 解放（啊） 真 运 通，（哎） 不比 过去

3 6 | 6 3 | 3 - | 2 5 2 3 | 3 - | 3/4 2 1 6 - |
世 代 穷。(啊) 男 女 只 要 勤 劳 动,

1 21 6 1 6 | 2/4 6 1 6 | 1 6 3 | 3 - | 2 5 353 | 3. 1 |
幸 福 生 活 靠 毛 泽 东。(哎) 现 今 解 放 我

3/4 X X X 0 | 535 6 16 6 | 2/4 6 1 6 | 1 6 3 | 3 - |
真 快 活, 劝 咱 男 女 (啊) "恩 汤 博"。*

* "恩汤博":不要赌博。

苍南渔鼓的伴奏乐器为渔鼓和简板。

温州花鼓音乐 温州花鼓音乐源自当地民歌,主要唱腔是〔花鼓调〕。

〔花鼓调〕:唱词以七言上下句为基本格式。唱腔结构为(两段)四句体,一板一眼($\frac{2}{4}$拍)。四句唱腔的基本落音依次为"2、5、6、5",也可只用前两句。速度一般为中速(♩=96)。如:

选自《高机与吴三春》
(朱翠月演唱 胡 平记谱)

1 = F

【花鼓调】

2/4 5 3 5 | 3 3 2 | 1 2 3 | 2 - | 3 2 3 |
高 机 离 了 平 阳 城, 肩 挑

2 1 | 6 5 6 | 5 - | 6 1 6 1 | 5 5 6 |
绡 笼 赶 路 程。 心 急 如 焚 快 步 走,

1 6 | 3 2 3 | 2 1 | 6 5 6 6 | 5 - | (下略)
要 会 三 妹 吴 三 春, 吴 三 春。

温州花鼓的唱腔运用除了根据唱词的需要增减一两小节或改变一下节拍外,只有上句的落音稍有变化。如第一句唱腔落"1"音,第三句唱腔落"5"音,下句的二、四句均落"5"音等。惟有著名演员朱翠月创造的"叠板"唱腔为"起平落"结构:第一句唱腔落"1"音,叠句全落"6"音,段落的最后一句唱腔落"5"音。"叠板"唱腔的旋律相对平直,似

念似唱，而速度略快。例如：

选自《高机游水路》
（朱翠月演唱　胡　平记谱）

1 = F

【花鼓调】

2/4 161 32 | 216 1 | 31 2 | 3/4 1621 26 6 | 2/4 66 66 |
康 乐 坊过 墨池 坊，县前 头 百 姓 人作 塘。* 五马 街口

56 60 | 11 121 | 26 6 | 161 6 | 161 6 | 31 321 |
彩额 挂， 第一 桥过 城门 头。出南 门，门二 重，两边 开（落）

56 6 | 56 66 | 56 6 | 5.6 1653 | 26 1 |
柑桔 行。弯转 一条 米筛 巷，米筛 巷口 落船 仓。

12 11 | 662 65 | 622 1 211 1 | 2 16 65 | 6（下略）
高机 脚踏 河船 内， 坐 在（格）船 中（格）等（哪） 月 光

* 人作塘：人的堤坝，形容人多。

温州花鼓的伴奏乐器是腰鼓（亦称花鼓）、小云锣（亦称“锵锣”）。腰鼓，长约二十三厘米，呈椭圆形，两面鞔牛皮，敲击面的直径约十二厘米。花鼓槌柄长约二十三厘米，用箬竹根制作而成，一头用红布条扎成“夏枯草”状，富有弹性，敲击时能使鼓发出柔软的“咚咚”声。

温州花鼓打击乐伴奏的节奏为：

鼓	2/4 多 多	多 0	多多 0多	多多 0多	多 多	多 乙 ‖
小锣	2/4 0 0	令 令	令 令	令令 令	令 令	令 乙 ‖

（“多”：花鼓声；“令”：小锣声；“乙”：休止。）

台州词调音乐　台州词调音乐，是在南词〔平湖调〕和南词类摊簧的〔太平调〕、〔弦索调〕等曲调的基础上，吸收昆曲和其他戏曲的唱腔及江南民歌俗曲等融合而成。

台州词调的唱词多用书面语言，很少方言俚语。演唱也用台州方言的书面读音。

台州词调的基本曲调，是〔女宫词调〕、〔男宫词调〕，并有〔急板〕、〔弦对索〕、〔十字联〕、〔牌军令〕等。

〔女宫词调〕：唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。首句唱腔多落“5”音，后续过门落“6”或“1”音；其他上句唱腔及其后续过门基本都落“1”音；下句唱腔多落“6”音，偶落“2”音，后续过门都落“3”音；唱段结束时，唱腔与尾声过门都落“5”音。例如：

选自《貂蝉拜月》

（蒋桂清演唱　临海词调小组记谱）

1 = C

♩= 60

$\frac{2}{4}$

【女宫词调】

人　说　道，

广寒　宫内　霓　裳

曲，

细　听　缘　何

音　韵　无。

来　到　了　已　是　台

一　座，（噢）

心　中　暗　暗

6 i | 6 i 5 3 | 2 3 5 | (3 5 6 i) | 5 - | (下略)

细 揣 摩。 (喉)

〔男宫词调〕：唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。上句唱腔多落"5"音，后续过门落"6"音；下句唱腔多落"2"音，后续过门落"3"音；唱段结束时，唱腔可落"2、5、6"等音，尾奏均落"5"音。特点是，上句唱腔的落音常用"三节腔"；先落"2"音接过门，拖腔落"6"音再接过门，拖腔落"5"音。有时，拖腔可以变成过门，过门也可变成拖腔。如果上句唱腔以"3"音起，下句唱腔以"6"音起，则均可把句前的过门略去最后一小节。例如：

1 = C

选自《貂蝉拜月》

（张 增演唱 王正甫记谱）

【男宫词调】

(前略) | 2/4 3 i | 2 0 | 0. X | 3 i | 2 2. | (3 2 i 3 |

我(啊) 意 欲 我 先 将 你(啊)

2 i 6 i | 2 3 5) | 2 2. | 3 5 | i i i | i - | (1 2 3 5)

许 配 吕 布(来)为 夫(嗳)

3 2 2 | (2 3 5 | 6 5 3 2) | i. 7 | 6 5 6 6 | (6 i 5 6) |

妇，(啊) (嗳)

i. 3 | 2 (i 6 i) | 5. 6 | (5 3 5 i | 6 -) | 0 0 X |

(嗳) (嗳) 我

i 6 5 | 3 23 5 | (3 5 2 1) | 6. i | 2 3 2 | i i 3 | 2 i 6i 2 |

后 将 你 献 与 老(啊)

5 5. | (3 2 3 5) | i 3. | 5 6. i | 2 - | (5 3 2 5 |

贼(啦) 结(嗳) 丝 (啊) 罗。

3 6 5 2 | 3 - | 0 0) | 3 3 1 | 2 - | (3 2 1 3 |

莫（啊）道　他

2 1 6 1 | 2 3 5 | 2 -) | 2 - | 3 3 3 | 6 2 1 | 1 (2 3 5) |

老　贼（啦）的　年　高

2 2. | (3 3 5 | 6 5 3 2) | 1. 7 | 3/4 6 5 6 6 | 2/4 6 (1 5 6) |

迈，（嗳）　（啊）

1. 3 | 2 1 6 1 | 5 - | (5 3 5 1) | 6. 1 | 2 3 2 |

（啊）　好　酒

1 1 3 | 2. 1 6 1 2 | 5 5 | (3 2 3 5) | 1 3. | 5 5 6 |

贪（啊）　花（呀）　爱（嗳）　色

2 2 | （中略） | 1/4 (1 6 | 5 | 3 5 ‖: 6 5 | 6 5) :‖ 0 | 0 |

徒。（啊）

6 6 | 6 | 2 | 1 | 5 1 | 6 | 6 | 2 3 | 1 | 1 |

必　须　父　女　一　（嗳）般　两　称（啊）呼。

(3 2 | 3 5 | 3 2 | 3 5) | 3 | 3 | 6 | 6 6 | 6 | 6 |

貂　蝉　女　（嗳）

5 6 | 1 | 6 1 | 5 | 6 | 6 5 | 3 | 3 2 | 1 | (6 1 | 5 6 |

跪　地　深　深　拜，

‖: 1̇ 6 | 1̇ 6) :‖ 5 6 | 1̇ | 6 5 | 3 | 6 | 5 3 | 2 | (3 · 6 | 5) ‖

司 徒 上 前 将 儿 扶。

在〔男宫〕唱腔中，尚有一种旋律全在高音区活动的“高调〔男宫〕”，适宜表现人物高亢激越的情绪。

〔急板〕：又名“流水板”。唱腔为上下句体，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）。男腔上句落“6”音，下句落“1”音；女腔上句落“3”音，下句落“2”音；尾奏则结束在“5”音上。男腔高亢，女腔婉转。多用于匆忙行路时男女人物的对唱。

〔弦对索〕：唱词基本句式为七言上下句，但比较灵活，往往衬词较多。唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。虽然上下句唱腔和唱段的结束都落“2”音，但每句唱腔都由两个分句组成，上句的前一分句落“3”音，下句的前一分句落“5”音，形成了“3、2、5、2”四个落音之感。唱词疏密相间，错落有致。

〔十字联〕：亦称〔十字令〕，因唱词基本句式为十言上下句故称。但在使用时多有夹字，也常用七字句。唱腔为上下句体，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）。上句落“2”音，下句落“1”音。宜于表现轻松愉快的情绪。

〔七字令〕：因唱词基本句式为七言上下句故称。唱腔为上下句体，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）。上句落“6”音，下句落“2”音。

〔牌军令〕，因其通常为故事中众牌军所唱，故名。唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。上句落“5”音，下句落“6”音，唱腔的结束句与尾奏均落“5”音。〔牌军令〕唱腔的特点是，利用拖腔旋律强弱拍的转换和切分音的使用，增强了唱腔的气氛和气魄。

来自昆曲的曲牌唱腔，据老艺人说早期有五十多首，后存四十余首。今常用的有：〔琵琶引〕、〔旦引〕、〔点绛唇〕、〔懒画眉〕、〔粉蝶儿〕、〔急三枪〕、〔醉花荫〕、〔浪淘沙〕、〔上小楼〕、〔尾声〕等。在台州词调中这些曲牌的使用多是用原曲，不将它们拆散；但某些唱词不尽合律，唱腔也与昆曲的典范唱腔有差异。

来自民歌小调的有〔葡萄歌〕等。

台州词调唱腔中还有〔滚江龙〕、〔花和平〕、〔春赋〕、〔沙段〕、〔十三板〕、〔满江红〕、〔乙字令〕、〔孝顺歌〕等曲牌，均较少用。

台州词调的伴奏音乐，包括前奏、过门、尾奏以及几首器乐曲牌。特点是除〔男宫〕用器乐曲牌〔浪头〕做前奏外，大部分曲调的前奏均较短小，一般都是从器乐曲牌〔长浪〕中摘取几句而成。〔急板〕的前奏与过门取自器乐曲牌〔凤点头〕。各腔调的过门均与唱腔的曲情、曲势相通，但情趣、长短不一。

器乐曲牌有：〔浪头〕、〔长浪〕、〔凤点头〕三首。例如：

1 = C　　　　　　　　　　　　（临海词调小组记谱）

【浪头】 ♩= 60

2/4 1̇. 3̇ 2̇ 3̇ | 1̇ 1̇ 6 | 5 56 1̇ 1̇ | 6 61̇ 5 3 | 2 23 1 1 | 2 2 23 | 5. 6 1̇ 6 |

5 61̇ 65 3 | 2 1 2123 | 5. 6 5652 | 3 - | 2. 3 1 | 1̇6. 56 | 1̇ 1̇3̇ 2̇3̇2̇1̇ |

渐慢

6 61̇ 6 5 | 3. 5 2123 | 5. 6 5 3 | 2. 3 1 1 | 1̇6. 1̇ | 5 2 3 5 ∨ | 1̇6 - ‖

1 = C　　　　　　　　　　　　（临海词调小组记谱）

【长浪】 ♩= 60

2/4 6. 7 5 | 6 6 2̇ | 1̇. 3̇ 2̇ 3̇ | 1̇ - | 6. 1̇ 6 5 | 3. 5 2123 | 5 6 1̇ |

5. 6 5 3 | 2. 12 | 3. 5 3 2 | 1 2 3 | 1 - | 3 32 3 5 | 6 1̇ |

6 65 3 23 | 5. 6 | 5 3 5 6 | 2̇ 1̇ | 6 2̇. 3̇ | 1̇ 6. 5 | 3 2 3 5 |

6. 2̇ | 1̇ 6. 5 | 3 6 5643 | 2. 3 1 1 | 2 2 3 | 5 56 1̇ 6 | 5 61̇ 65 3 |

2 1 2. 3 | 5 5 6 | 3 - | 2. 3 1 | 6 - | 1̇. 3̇ 2̇ 1̇ | 6. 1̇ 6 5 |

渐慢

3 2123 | 5 6 6543 | 2. 3 1 | 6. 1̇ | 5 2 3 5 | 1̇6 - ‖

1 = C　　　　　　　　　　　　（临海词调小组记谱）

【凤点头】 ♩= 96

1/4 0 | 1̇ 1̇ | 5 1̇ | 6 1̇ | 6 5 | 3 5 | 3 2 | 1 3 |

渐慢

2 1 | 6 i | 5 6 | i | i i | i 2 | i | i 0 ‖

台州词调的伴奏乐器以二胡为主，另有洞箫、竹笛、笙、琵琶、三弦、扬琴、中胡、大胡、檀板、碰铃、鼓板。演出时使用多少样乐器，依演出人数而定。

台州道情音乐 台州道情音乐是在当地民歌小调音乐基础上发展起来的。

台州道情的唱词以七言上下句为主，常用“加冠”与夹字，方言土语及衬字也较多；可以整个唱段用一个韵，也可数句或两句换一韵。

台州道情唱腔的基本结构为上下句体，民歌风味浓郁，伴奏少用间奏或间奏很短。其主要唱腔有〔开场曲〕、〔道情调〕。〔道情调〕中有〔清板〕、〔慢板〕、〔快板〕。另有〔鱼名调〕。

〔开场曲〕：因用于唱正书之前，故称。唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。唱腔上句多落“6、5”等音，下句落在“5”音上。例如：

【开场曲】

$\frac{2}{4}$ （逄逄逄 逄） | 3553 3 5 3 | 12 3 21 6 | 5 （逄逄 逄逄） | 1 2165 |
手 拿 竹 板（哩）咚（啊）咚 响， 小 小（哩）

3 35 0 56 | 6 2 21 6 | 5 （逄逄 逄逄） | 1 1 2 3 2 3 3 | 3 5 3 21 6 |
道 情 （啊） 来 开（啊）场。 各 位 听 众 来 静 一 静，（啊）

1 65 3 5 0 | 6 6 2 16 | 5 （逄逄 逄逄） | 1 1 2 3253 | 3 2· 12 3 |
听 我 老 倌 唱（啊）道（啊） 情。 不 唱 梁 兄 祝 英 （老）

21 6 （逄逄逄逄） | 1· 1 6 0 | 1 65 3 1 | 6535 3 （逄逄 | 逄逄） 1 2 3 3 | 2 1 2 3 21 6 |
台，（啊） 也 不 唱 包 公 怒 斩 陈 世 美。 唱 曲 之 人 话 头 （啊）

5 （笃笃 笃） 6 | 1 2165 | $\frac{1}{4}$ 3 530 | $\frac{2}{4}$ 1 61 35 6 | 1 1 3 21 6 | 5 （逄逄 逄逄） | （下略）
转， 我 道 情 要 唱 水 浒 传 里 一 片（啊） 情。

〔道情调〕：唱词基本词格为七言上下句式，间有“风点头”结构。唱腔有上下句体

与四句体两种，均为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。唱腔旋律多在中音区活动，长短较自由，宜于叙事。上下句体的〔道情调〕，上句唱腔可落“2、6”等音，下句落“5”音。例如：

选自《洗红袍》
（陈德金演唱　叶益平　张一芳记谱）

1 = C
♩=70

2/4 (0 逢逢 笃 | 逢 笃 | 逢笃 逢 | 逢 0 | 笃 逢 | 笃 0) |

【道情调】

6 17 6 | 6 1 6 | 1. 7 6 1 | 2 - | (逢 逢逢 | 笃 0) |
河头　大姐　洗　红　袍，

1 12 3 2 | 6 1 6 | 3 2 6 | 7 6 6 | 5 - | 逢 逢逢 |
红袍（哪）落水（呃）水　面　漂。（呃）
(逢逢笃 逢逢 笃

逢 0) | 3 2 3 | 6 1 6 | 1 2 2 | 1 6 (逢逢) | 3 2 2 |
请大姐　河头　抽身（啊）起，（哪）　带船（哪）

6 1 6 | 7. 6 | 6 5. | (逢 逢逢 | 逢 0) | 7 7 7 7 |
儿郎　船（呃）过　桥。（呃）　带船郎你

7 7 7 7 | 2672 6 0 | (笃 逢) | 6 2 2 | 6 1 6 | 2 6 6 |
带船只管　船过　桥，　何必　偷眼看　我娇

6 6 5 | (逢 逢逢 | 逢 0) | 2 6 6 | 6 1 6 | 6 2. | 2 6. 0 |
娘。（呶）　你让　让银子　值千　两，（哪）

3 - | 3 23 2 | 6 1 6 | 3 23 6 | 5 - | 逢 逢 | 逢 0) | （下略）
你　破漏　的船子　值啥（哪）钱。
(逢 逢逢

四句体〔道情调〕，四句唱腔的落音，有依次为"5、3、1、5"、"3、3、3、5"、"6、3、2、5"等，前三句落音常变，第四句一定落在"5"音上。既可叙事又可抒情。例如：

1＝G　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　选自《渔舟乐》

♩＝72　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　【道情调】

2/4 (笃 0笃 笃 0笃 | 0笃 0笃 笃 0笃 | 3/4 0笃 0笃 笃 0笃 0 笃) | 2/4 32 3 12 3 |
紫 燕 栖 梁

1235 2165 | 5 (笃笃) | 1· 2 2·323 | 2165 5 | 5 6 6553 | 3 0 |
外 对 蓬， 渔 舟 停 泊 (在的) 柳(啊) 荫 东。

5 5 5321 | 2 321 21 2 | 2 12 3221 | 2165 5 0 | 6· 1 21 2 |
小 秀 才 一 路 之 上 观 春 景， 但 只 见 姑 娘

2165 65 6 | 5 (笃笃) | 6123 2165 | 1 1 6 5 2· 3 6 5 | 2356 565 3 |
坐 在 中。 姑 娘，(啊) 我 见 你 瓜 子 脸 上 赛 娇 容，

1663 2165 | 1 16 5356 | 5 6 6553 | 3 (笃笃) | 5321 3 5 3 |
可 惜 你 青 丝 妙 发 乱(啊) 蓬 松。 姑 娘 一 听 是

2112 3 0 | 2 5321 | 2 2 21 5 | 1· 2 2165 | 6 5· | (中略)
面 通 红， 细 言 细 语 对 相 公。

7 2 5 7 5 7 6 | 1 1 5 6 6553 | 3 (逢逢) | 5 5 3 2 2132 | 1/4 32 2 |
相 公 今 日 来 买 鱼，我 父 回 来 篮 里 空。 相 公 明 日 来 买 鱼，

渐慢

2/4 2 1 6 5 6050 | 6 01 2· 3 | 2160 65 6 | 5 - | (下略)
我 姐 姐 独 打 金 鱼 卖 相 公。

〔清板〕:唱词基本结构为七言上下句式,间有一上两下句式的“凤点头”。唱腔为上下句体,一板一眼($\frac{2}{4}$拍)。上句唱腔或以落“6”音为主、偶落“2、1”音,或者相反;下句唱腔基本落“5”音、偶落“6”音;唱段结束于“5”音。演唱〔清板〕时,有的地区艺人用二胡或竹笛伴奏,有的则无伴奏,也无前奏。例如:

选自《鞋》

(柯学来演唱　张世楷记谱)

1 = G

【清板】♩=96

2/4 5 3 5 3 2 | 1 3. 2 1 | 6 0 6 | 2 1 6 5 | 6 1 2 3 |

唱一番来我讲一(啊)点,(啊)单唱　过(啊)去(哎)

1. 2 2 1 6 | 5. 0 | 6 1 0 6 3. | 2 2 2 1 | 6 0 6 |

旧　社(啊)会。　一双　木拖　大如鞋　底,(啊)

6 1. 6 1 1 | 6 2 0 1 2 | 6 5 6 5 0 | 2 2 2 1 2 1 2 |

一双　布鞋(末)石板　当　鞋　底。碰着(末)十冬腊月

1 2 6 | 6 1 6 2 | 6 2 1 2 | 6 0 | 3 2 1 2 2 |

到来临,落雨落雪　结　霜　冰。一走走到(噢)

1 2 2 | 3 2. 1 3 | 2 1. 6 | 5 0 0 | (中略) | 1 6 6. 1 |

街上去,着起　木拖　用棒　援。* 　橡皮　鞋(噢)

1 6 2 1 | 5 0 0 | 1 1 7 1 | 1 1 2 0 | 2 1 6 6 1 | 2 3 2 1 |

光　光　个。　春公　呢　当鞋　面,　梅花　白布(末)把底(啊)

6 0 | 2 6 1 2 | 2 1 6 1 2 | 2 1 6 5 5 | 5 - | (下略)

垫;　还有各色　鞋样(哦)真　普(哎)　遍。(噢)

---

* 援:意扶。

又如：

选自《亭旁镇》
（杨成照演唱　张世楷记谱）

1＝G

【清板】♩＝72

2/4 3 6 5 3 5 | 3 5 1 3 5 3 | 2 － | 3 2 | 2 3 |
我家住在（末）亭　旁　镇，（哎）　当当中中

2 1 1 2 1 | 6 5 | 5 － | 6 2 2 1 2 | 2 1 6 2 1 | 1 － |
和平（啊）　村。（噢）　东边有个（末）小山　弯，（末）

3 0 2 1 2 | 2 3 2 3 | 2 1 1 2 1 | 6 5 | 5 － |
两　边　绿　水　碧　清（啊）　清。（噢）

3 6 5 3 5 | 3/4 3 5 1 3 2 | 2/4 2 3 | 2 1 6 | 2 1 1 2 1 |
有田有水（末）　禾　苗　壮，（噢）　真　是　一　片　好风

6 5 | 1/4 5 | 2/4 6 2 2 1 2 | 2 1 6 2 1 | 1 － | 3 0 2 1 2 |
景。（噢）　一株树木（末）不遮　风，（哎）　独　只

2 3 2 3 | 2 1 1 2 1 | 6 5 0. | 3 6 6 5 3 3 5 | 3/4 3 5 1 3 2 0 |
鸟　雁　孤零（哎）　零。（噢）　毛主席指　示（末）　到我村，（噢）

2/4 2 3 2 | 2 6. 1 | 2 1 1 2 1 | 6 5 | 5 － |（下略）
合作化道路（末）照得（来）　明。（噢）

还有上下句唱腔基本上都落在“5̣”音的〔清板〕，唱腔旋律的高低起伏，颇有山乡牧歌的风格。例如：

1 = G

选自《高郎织绸》
（叶从俊演唱　张世楷记谱）

【清板】♩=72

（前略）| 2/4 6 3 2 1 2 3 2 | 2 1 6165 | 2 2 1661 | 16 6 65 6 | 5 - |

（我）一周　两岁（末）娘甩了，　三周　四岁　离（哎）娘（啦）身。

1 2 15332 | 2 2 6165 | 3 2 2 1 166 1 | 1 6· 65 6 | 5 - |

（我）五周　六岁（末）拜先生，（啊）　七（啦）周　八岁（啊）读（啦）书（啊）文。（我）

1222 2532 | 2 2 6165 | 2 2 2 1 5 6 121 | 1 165 65 6 | 5 - |

九岁　十岁（末）书读尽，（啊）　十（啦）一（咿）十（啦）二　织（啦）绸（啊）绫。（我）

652321 2 2 563 2 | 2 2 1 6 1 65 | 3 3 21 1661 | 1 165 15 6 | 5 - ‖

织起　龙（啊）来（我）龙（啊）相　像，　织（啦）起　凤（来）凤（啊）像（哎）形。

由于〔清板〕是民歌小调风味很浓的唱腔，故各县（镇）的唱腔多有不同，艺人也常把自己熟悉的民歌音调糅入其中，使〔清板〕唱腔面貌多样，不胜枚举。

〔慢板〕：唱词转韵较多。唱腔为四句体，一板一眼（2/4拍）。四句落音为“6、2、3、5”，第三句有时落“2”音。曲调宛转流畅，亲切动听。如：

1 = F

选自《桑园会》
（张保禾演唱　解孟达记谱）

【慢板】♩=60

曲调 | 2/4 0 0 | 0 0 | 5 5 3 3 3 | 1 3 2· 1 | 6 0 |

唱词　秋胡　打马（我）回　家（啦）　急，

伴奏 | 2/4 逢 逢逢 笃 逢逢 | 笃 逢逢 笃 逢 | 笃 0 | 笃 逢逢 笃 逢逢 | 笃 逢逢 笃 逢 |

65 3 1 6 5 | 5· 1 653 | 2 0 0 | 65 5 3· 5 | 2 5 3 0 |

行人归去（我）路　途　长，　两旁松柏花样　列，

笃 0 | 笃 逢逢 笃 逢逢 | 笃 逢逢 笃 逢 | 笃 0 | 笃 逢逢 笃 逢 |

5 3 2 1 1 | 2 2 1 0 | 2 23 2 1 | 6 6 1 1 6 | 5· 0 |
四周（那个末）庄　野（末）柳（啊）　树（啊　啊　罗）扬。
笃 0 | 笃 逢逢 笃 逢 | 笃 0 | 笃 逢逢 笃 逢 逢 | 笃 逢逢 笃 逢逢 |

0 0 | 5 35 1 61 | 5 35 6 0 | 1 1 1 5 5 3 | 5· 1 653 |
催马　来到　阳关　道，　一见（个）妇人（末）采　桑
笃 逢 笃 逢逢 | 笃 0 | 笃 逢逢 笃 逢 | 笃 0 | 笃 逢逢 笃 逢逢 |

2 0 0 | 3 6 3 3 | 3/4 2 3 25 2 0 | 2/4 5 3 1 2 2 | 2· 1 656 |
忙。　头上　青丝　乌云　样,（个）　身穿　纳丝（末）旧　衣（啊）
笃 逢逢 笃 逢 | 笃 0 | 3/4 笃 逢逢 笃 逢 笃 逢 | 2/4 笃 0 | 笃 逢逢 笃 逢 |

5 0 0 | （中略） | 5 30 5 6 6 | 3 5 6 0 | 3 1 6 5 3 |
裳。　乌鸦　还有（伐）反哺　日，　走兽养儿是
笃 逢逢 笃 逢 | （中略） | 笃 0 | 笃 逢逢 笃 逢 | 笃 0 |

5· 1 653 | 2 0 0 1 | 5 3 3 35 | 2 72 3 0 | 5· 3 3 3 |
报　乳　恩。　我　无心　观看　路旁　景，　为　的　是（末）
笃 0 | 笃 逢逢 笃 逢 | 笃 逢逢 笃 逢 | 笃 0 | 笃 0 |

2 3 1 0 | 2· 3 2 7 | 渐慢 6 6 1 16 | 5 - | 5 0 | （下略）
早　日　（罗）　转　家（啦　啊 罗）　门。
笃 逢逢 笃 逢 | 笃 0 | 笃 逢逢 笃 逢 | 笃 逢逢 笃 逢逢 | 笃 逢 笃 0 |

〔快板〕：唱腔为上下句体，一板三眼（$\frac{1}{4}$拍）。上句唱腔多落“$\underset{\cdot}{6}$”和“2”音，下句多落“$\underset{\cdot}{5}$”音，也落“$\underset{\cdot}{6}$”音，唱段结束在“$\underset{\cdot}{5}$”音上。第一句唱腔从最高音起唱，以起静场的作用。全曲旋律干脆有力，叙事抒情均宜。如：

选自《金满抢案》
（王福友演唱　浩　音记谱）

1＝G

♩＝108

【快板】

$\frac{4}{4}$（0 0 逢逢逢 逢）| 6 5 53 3 3 | 3. 5 23 21 | 6（逢逢逢 逢 逢）|
各位同 志（末）在 上 听，

22 21 3 23 | 2. 3 21 61 | 5（逢逢. 逢 逢）| 55 33 31 2 |
我唱 段（个）道 情 大 家 听。 别样 小书 我 勿

2（逢逢. 逢 逢）| 22 21 33 1 | 21 3 2 16 | 6（逢逢. 逢 逢）|
唱， 单单 唱那 北岸 造 反 金 满 王。

22 1 2 32 | 5. 6 1 21 | 6（逢 逢. 逢 逢）|
金 满 大 王 好 良 心，

2 2 13 3 | 32 3 21 61 | 5（逢逢 逢 逢）|（下略）
专 门 劫 富（啊）爱 穷 人。

〔鱼名调〕：又名“游头”，为《唱鱼名》所专用。唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。上句唱腔多落“$\underset{\cdot}{6}$、2、3”等音，下句唱腔多落“$\underset{\cdot}{5}$、2”等音，唱段结束在“$\underset{\cdot}{5}$”音上。曲调流畅，“7”音频繁出现，时而有大跳，渔歌风味浓郁。例如：

选自《唱鱼名》
（王金龙演唱　解孟达记谱）

1＝G

【鱼名调】♩＝64

曲调 $\frac{2}{4}$ 0 0 | $\frac{3}{4}$ 0 0 0 | $\frac{2}{4}$ 72 72 | 272 776 |
唱词 各位 干部 老 少 男女（末）
伴奏 $\frac{2}{4}$ 逢逢逢 逢逢逢 | $\frac{3}{4}$ 逢逢逢 逢逢逢 逢 | $\frac{2}{4}$ 逢 笃 | 笃 笃 |

5 56 2 7 | 6 60 0 | 272 33 | 72 727 | 6.0 1216 |
同(啊) 志(呃) 们,(啊) 听我 要唱 水产 发展 大 鱼(啊)
笃 笃 | 逢逢逢 逢逢逢 | 逢 笃 | 笃 笃 | 笃 笃 |

5 0 | 0 0 | 653 272 | 73 7253 | 22 212 |
名。 鱼 名 恐 怕 语句 唱 错 唱错 要批
逢逢逢 逢逢逢 | 逢逢逢 逢 | 逢 笃 | 笃 笃 | 笃 笃 |

32 2. | 0 0 | 22 53 | 3323 233 | 232. |
评,(哎) 共产党 发展鱼业富 国 富 民
逢 逢逢 逢逢逢 | 逢逢逢 逢 | 逢 笃 | 笃 笃 | 笃 笃 |

1. 2 1 6 | 5 0 | (中略) | 21 2 | 23 21 |
大 恩(啊) 人。 三角 钻 单单 要怕
笃 笃 逢逢 | 逢逢逢 逢逢逢 | (中略) | 逢 笃 | 笃 笃 |

3/4 13 2 - | 2/4 16 216 | 5 0 | 0 0 | 53 53 |
海 狗(啊) 并(噢)娘 鱼, 金丝 鱼鳞
3/4 笃 笃 笃 | 2/4 笃 笃 | 逢逢逢 逢逢逢 | 逢逢逢 逢 | 逢 笃 |

32. 221 | 2 - | 0 0 | 3/4 33 33 2323 | 2/4 232 611 |
给你 来梗 饭。 缨鱼 头上 一蓬缨, 冰 鱼 口内
笃 笃 | 笃 逢逢逢 | 逢逢逢 逢 | 3/4 逢 笃 笃 | 2/4 笃 笃 |

1 12 21 6 | 3/4 5 0 0 | 2 3 2 2 3 | 2/4 7 7 3· 2 | 2 2 2 2 6116 |
红(哎) 晶 晶。 鲻鱼(末)东 海 打虎 跳,(末)只怕升网 临槽
笃 笃 | 3/4 逢逢逢 逢逢逢 逢 | 逢 笃 笃 | 2/4 笃 笃 | 笃 笃 |

3 2 6·1 | 3/4 5 0 0 | 5 3 3 2 3 1 3 0 | 2/4 1 2 21 6 | 3/4 5 0 0 | (下略)
放 拉 钓, 放得你鲻鱼肉痛 命难(罗) 逃。
笃 笃 | 3/4 逢逢逢 逢逢逢 逢 | 逢 笃 笃 | 2/4 笃 笃 | 3/4 逢逢逢 逢逢逢 逢 |

台州道情的主要伴奏乐器是道情筒和简板。伴奏方法并无规范,因地因人而异,由艺人即兴发挥。一般而言,在伴奏唱腔时以简板为主,一拍一击;少用或不用道情筒。在伴奏〔慢板〕或速度较慢的唱腔时,简板击前半拍,道情筒击后半拍;至唱句结束时,道情筒与简板同时击在强拍上。

金华道情音乐 金华道情音乐是在当地民歌小调的基础上,吸收兰溪摊簧等曲艺音乐和金华本地的戏曲音乐发展而成的。

金华道情在金华所辖各县流传中,因各地方音有异,当地都冠以县名,以致同一曲种又在各流行地区分别称为义乌道情、东阳道情、兰溪道情、浦江道情、武义道情等,还包括二十世纪八十年代初改属衢州地区的衢州道情。虽然称谓不一,但表演形式、传统书(曲)目、师承关系、音乐曲调等基本相同,故应统称金华道情。

金华道情的唱词基本结构为七言上下句式,但不规整,“加冠”、夹字比较自由,也插用五言、四言句,也有一上两下的“凤点头”。一般是一个唱段只用一韵,但也有两句换韵的。语言多用方言白话。

金华道情的唱腔近乎吟诵,随唱词而行腔;而唱词又相当口语化、散文化,所以唱腔也就比较自由。有些唱腔的下句尚较稳定地落在“5”音;有些唱腔则下句的落音也不稳定,只有唱段的结束音固定为“5”音。

金华道情的基本唱腔是〔道情调〕,其中按速度和表现的情绪又分为〔中板〕、〔快板〕、〔慢板〕、〔散板〕、〔叠板〕和〔悲调〕;又有〔哭调〕、〔叠板〕、〔平调〕、〔宫灯调〕等辅助唱腔,还有〔永康山歌调〕、〔仙居山歌调〕、〔江湖莲花调〕、〔看相调〕、〔十二月花名调〕、〔金开花〕、〔北方小调〕、〔和尚调〕、〔道士调〕、〔念经调〕等偶用和特用的唱腔。

〔道情调·中板〕:唱腔为上下句体,有一板一眼($\frac{2}{4}$拍)和有板无眼($\frac{1}{4}$拍)两种。速度为♩=80—96。唱腔的上下句落音都较自由(也有下句唱腔都落“5”音的),唱段

结束则落"5"音。唱腔多在中音区运行。句间多有长短不等的击乐过门。一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的〔道情调·中板〕唱腔如：

选自摊头《螳螂娶亲》
（朱顺根演唱　龚仁伟记谱）

1 = ♭B

♩=90

【道情调·中板】

2/4 (吉 嘭 | 嘭嘭嘭 嘭嘭嘭 | 嘭嘭 吉 | 嘭 嘭) | 3 32 3 6 |
小小 节目

1 1 3 2 | 2 (嘭) | 3 35 6 5 | 1 6 3 | 5· (嘭嘭 |
摊头 戏， 螳螂 娶亲 唱 一 唱。

嘭嘭嘭嘭 嘭嘭嘭嘭 | 嘭嘭 嘭嘭嘭 | 吉嘭 嘭) | 3 35 6 5 |
螳螂 住到

5 56 1 | (嘭咚 嘭) | 3 32 1 21 | 6 – | (嘭咚 嘭咚 |
青草 蓬， 冷冷 清清。

嘭) 3 3 6 3 | 5 1 6 1 | 6 1 (嘭吉) | 1 3 3 35 | 6 6 5 |
（那个）朋友 三四 来上 门， 劝侬 螳螂 来讨 亲。

5· (嘭嘭 | 嘭嘭嘭嘭 嘭嘭嘭嘭 | 吉嘭 咚) | 3 3 5 1 |
螳螂 心头

1 (嘭吉 | 嘭) 2 1 | 1 6 | 1 3 1 | 6 5 3 |
想， 委托 知了 叫郎 做 媒

5· (嘭嘭 | 嘭吉 嘭吉 | 嘭 嘭) | 2 2 3 5· | (嘭) 5 5 3 |
人。 金瓜 棚 有一个

5 1 6 | 6 6 1 | 3 5 （嘭嘭 | 嘭嘭嘭 嘭吉 | 嘭 吉）|

纺织娘 要嫁 人，

3 3 5 1 6 | 5 1 6 1 | 5 6 （吉嘭 | 嘭吉 嘭吉 | 嘭 吉）|

那天 知了 叫郎 飞起 身；

6 6 1 6 | 6 5 | 3 5· | （嘭 吉 | 嘭 0）|（下略）

金瓜 棚（呀） 到 来 临。

有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）的〔道情调·中板〕，例如：

选自摊头《祖国名山》
（叶英盛演唱 方梦虹记谱）

1 = A

♩=90

【道情调·中板】

$\frac{1}{4}$（0 嘭嘭 | 嘭 吉吉 | 嘭吉 | 嘭吉 | 嘭 | 嘭）| 6 6 5 | 3 6 | 1 5 | 3 2 3 |

情筒 来自 毛竹 山，

1 | 1. 6 | 嘭 吉吉 | 嘭吉 | 嘭）| 1 3 | 5 6 | 6 | 6 | 6 |

（嘭 吉吉 嘭 吉吉 敲起 情筒 （嘭 吉吉 嘭 吉吉 嘭 吉吉

嘭 吉吉 | 嘭咚 | 嘭）| 1 | 3 | 5 | 嘭）| 1. 6 | 5 6 | 0 |

道 情 唱； 唱 一 唱

（咚 吉吉 （嘭 吉吉 嘭）

1 6 1 | 1 3 | 6 3 | 5 | 5 | 5 0 | 嘭吉吉 | 嘭吉吉 | 嘭吉 | 嘭 |

伟大的 祖国 多名 山。

（嘭 吉 嘭吉 嘭吉 嘭 吉吉 吉 嘭嘭 吉 嘭嘭

嘭）| 1 6 1 | 3 | 1 6 1 | 3 5 | 5 5 6 | 1 | （嘭 吉吉 | 嘭）| 1 6 1 |

顶出 名，顶出 名是 昆仑 山， 顶高

5 6 | 6 | 1 6 | 1 2 6 | 1 | 3 | 5 5 6 | 5 0 | (嘭吉 | 嘭) |

顶高　世界　屋脊是　喜　马　拉雅　山。

1 | 2 | 3. 2 | 6 | 3 1 | 1 | 1 | 1 | 3 2 3 | 6 1 |

泰　山　之　上　碑文　多，　祖国的　历史

1 1 | 3 5 | 5 | （中略） | 1 | 3 5 | 2 | 1 | 6 1 5 | 6 (咚咚 |

它记　传。　陕　西　有　名　是华　山，

吉咚 | 嘭吉 | 嘭) | 1 1 | 5 6 | 6 | 6 5 | 6 6 | 3 | 6 5 | 3 |

更有　名　的　革命　圣　地　延

5 | 1 | 3 | 5 6 | 5 | (0 咚咚 | 嘭 | 吉) | （下略）

安　有　座　宝塔　山。

在实际演唱中，演员为使叙述性的段落紧凑，常省去拖腔和间奏，一句接一句地连唱，上下句落音都较自由（节拍也时有变化），直至段落结束时落“5”音，形成类似“起平落”的结构。

〔道情调·快板〕：唱腔为上下句体，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）。唱腔上下句落音自由，段落结束处落“5”音，唱腔速度为 ♩＝100－130。多用于故事高潮处和曲目结尾处；常接在〔道情调·中板〕之后。例如：

选自摊头《彩楼配》

（赵伯仁演唱　许先进记谱）

1＝♭B

【道情调·快板】♩＝108

$\frac{1}{4}$ 6 | 3 | 3 2 | 1 | 2 | 1 2 | 6 | 0 | 6 | 3 1 | 1 |

寒　窑　附　近　有　一个　庙，　庙　宇　是

6 1 | 5 | 5 1 | 6 | 5 1 | 6 | (吉 | 嘭 | 吉 | 嘭 | 嘭) |

十方　施　主　来　塑　造。

3. 1 | 6 5 | 3 | 3 5 | 5 | 6 | 6 | 3 5 | 3 | （嘭）| 6 6 | 6 5 |
寺 里 和 尚（末）敲 钟 来 吃（啦）饭， 吕蒙 正（末）

3 | 3 5 | 6 | 6 5 | 6 | （嘭）| 5 | 6 1 | 6 5 | 3 | 3 |
一 听 老 嬷 讲。 钟 声 一 响 马

5 6 | 6 | 6 5 | 3 | （嘭）| 3 | 3 | 2 | 2 1 | 6 | 6 1 |
上（末）赶 到 场， 想 到 寺

3 | 3 5 | 6 | 6 | 6 5 | 3 | 5 | 5 | 5 | 5 |（下略）
里 （末） 吃 斋 饭。

〔道情调·慢板〕：有上下句体和四句体两种。上下句体中又有一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）和一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）两种。虽然节拍形式不同，但它们上下句唱腔的落音规律则与〔道情调·中板〕相同。上下句体、一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）的唱腔如：

选自摊头《二十四节气》
（汪汝强演唱 鲍金夏 倪辉庆记谱）

1 = C
♩=70

【道情调·慢板】

$\frac{4}{4}$（吉 嘭嘭 嘭嘭 吉嘭 吉嘭 | 吉嘭 吉嘭 嘭 嘭）| 6 3 2 3 6 3 3 1 1 2 1 |
立春（里个）梅花（末）分外（个）尖，

3. 1 6 3 3 56 3 5 |（嘭嘭嘭 吉嘭 嘭吉 嘭）| 5 31 353 5 6 53 6 |
雨 水 红里（末）花 开 鲜。 惊蛰 莅临（末）风来 报，

1 16 1 12 65 6 5 |（嘭 嘭嘭 吉嘭 嘭吉 嘭）| 3 53 5 56 1 35 6 |
春分 蝴蝶 舞 花 间。 清明 风暴 封断 雪，

3 61 6 2 1 12 5 |（嘭 嘭嘭 吉嘭 嘭吉 嘭）| 3 1 1 1 6165 3 31 6 53 |
谷雨 落种 田丘 连。 立夏（那个）三 枝 小樱 桃，

3 61 6 61 i i2 5 | (嘭嘭嘭 嘭吉 嘭吉 嘭) | 3 i 3535 6 53 5 6 | 3. i 3 35 6. 3 5 |
小满 养蚕 又种 田。 芒种牛骑 风定 前， 夏 至茶花 白 如莲。

3 2 i i2 6. i 5 6 | 3. 5 3 35 6i 3 5 | (嘭嘭嘭 嘭吉 嘭吉 嘭) |
小暑 蓬开 早 稻 熟， 大 暑 时候 尝 红 莲。

3 35 i i6 6i65 3 | 5 i 5 56 i 56 5 | (嘭嘭嘭 嘭嘭 吉嘭 嘭) | (下略)
立秋 知了 树上 眠，处暑 桂花 笑开 颜。

上下句体、一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的唱腔如：

选自摊头《八月十五红军来》
（杜春燕　杜春非演唱　吕金贵　牟学农记谱）

1 = G

♩=72

2/4 (嘭吉 嘭吉 | 吉嘭嘭 嘭嘭嘭 | 嘭嘭嘭 嘭嘭 | 吉嘭 吉嘭 | 嘭 嘭 |

【道情调·慢板】

1/4 吉) | 2/4 1 3 3 61 | 6. 1 6532 | 1 - | (吉嘭嘭 嘭) |
(齐唱)秋 风 送 爽 皓 月 明，

6. 3 2 3 1 23 | 2123 16 1 | (吉 嘭嘭 嘭) | 1. 2 3 32 | 3/4 1 2 21 6. |
十 里(那个)桂花 香喷 喷。 天 兵 天将 从天 降，

2/4 (吉 嘭嘭 嘭) | 6 3 6 56 | 1 23 6561 | 5 (吉嘭 | 吉嘭嘭 嘭嘭嘭 |
来 了 工农 子弟 兵。

嘭嘭嘭 嘭嘭 | 吉嘭 吉吉 | 嘭 嘭) | (说白略) | (吉嘭嘭 嘭嘭嘭 |

嘭 嘭嘭 嘭嘭 | 吉嘭 吉嘭 | 嘭 嘭) | 6 5 323 | (吉 嘭嘭 嘭) |
(甲唱)月 光 光，

3 21 161 | (吉 嘭嘭 嘭) | 6 61 6 32 | 1 23 216 | (吉 嘭嘭 嘭) |

夜 静 静，(乙唱)大 队 人 马 进 山 村。

5 6 1 1·2 | 1/4 3 | 2/4 (吉 嘭 嘭) | 1 3· 5 56 | 1/4 1 |

(齐唱)不 惊 老 百 姓，只 闻 脚 步 声。

2/4 (吉 嘭嘭 嘭) | 6 53 3 6 | 653 3 3 61 | 6 3 3 5· | (下略)

露 宿 屋 檐 下，纪 律 真 严 明。

四句体的〔道情调·慢板〕，基本节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），但第三、第四句唱腔的最后一小节往往增加一拍。四句唱腔的基本落音依次为：“1（或6）、3（或5）、6（或3）、5”，前三句腔的落音或有变化，而第四句一准落在“5”音。颇具民歌风味。例如：

选自摊头《十二月水果》
（许彩根演唱　吕金贵　牟学农记谱）

1 = C

♩ = 48—60

2/4 (吉 嘭嘭 嘭嘭 | 吉 嘭嘭 嘭 嘭 | 吉 嘭 嘭 吉 | 嘭 嘭 吉 | 嘭 嘭) |

【道情调·慢板】

3 6 1 1 3 | 2 12 6 | 1 1 3 6 1 | 6156 5 0 | 1 1 1 3 |

正 月（格）甘 蔗 节 节 长，单 刀 赴 会 是 关 云 长。 过 五 关 来

3/4 5 5 5 6· | 2/4 3 1 3 35 | 3/4 6 65 3 5· | 2/4 (嘭吉 嘭吉 | 嘭吉 嘭 |

斩 六 将，擂 鼓 三 通 斩 蔡 阳。

嘭吉 嘭) | 6 6 1 2 3 12 | 1 - | 3 5 6 5 6156 | 5 3· |

二 月 橄 榄 青 带 黄，岳 飞 手 拿 沥 泉 枪。

1 3· 3 56 | 3/4 1 5 65 3· | 2/4 3·3 5 1 | 3/4 6 53 5 - | 2/4 (嘭 吉吉 嘭 吉吉 |

一 马 来 到 京 都 里，一 枪 挑 死 小 梁 王。

嘭吉 嘭吉 | 嘭 嘭) | 3 6 i i 2 | 3 2 i 2 i | 3 3 i 6 5 6 |
三月柿子 金丝 黄，阎氏 私通

i 56 5 | i i 6 i 3 5 | 6. 53 | 3 6i 6 56 | 3/4 i 36 5 5. |
张三 郎。宋江杀妻上梁 山， 活捉 三郎 凑成 双。

(中略) | 3/4 6 i 6 3 6 i 2 3 | 2/4 2 i6 i | 3 3 5 1 | 6 56 5 |
十二月 桂圆 荔枝 凑成 双，张生 莺莺 配鸳 鸯，

i i i 3 6 3 5 5 | 6. 53 | 3 i 6 56 | 3/4 6i56 6 5. | 2/4 (嘭吉吉 嘭吉 | 嘭 0) ‖
相国夫人欺 贫爱 富， 活拆 姻缘 泪汪 汪。

〔道情调·散板〕：唱腔为上下句体，节拍为散板。上句多落“3”音，下句多落“5”音。句间有击乐作间奏。可以独立组成唱段，亦可作某一唱段的起句或结束句。例如：

选自《杨凤英》

1 = D （叶英盛演唱 董生伟记谱）

【道情调·散板】

廿 5 6i i i6 5 6i 6 - - - 3 - - - 嘭吉 嘭吉 嘭吉 嘭)
凤英 宝贝 儿呀 儿！ (吉笃 吉笃笃 嘭嘭嘭嘭 嘭嘭嘭嘭

i i 6 5 6i | i 65 3 5 3 | 3 53 5 6i i 6 6 53 5 5. | 吉咚咚 吉嘭 吉)
短命个 叶辰 便要 来到 门，和侬 凤英 便要 两边 分。(来)
(吉嘭

i. i 6 5 3 (吉 嘭 吉) | i. i 5 6i i i 6 5 3 (吉 嘭 吉) |
姆 妈 啊， 因 为 叶辰 便要 来到 门，

5. 6 i i. 5. 6 6 i i 65 3 (吉 嘭 吉) | i. i 6 5 6 3 5 6
侬 也 勿要 颠 天 颠地 眼泪 滚。 姆 妈 侬自 保重 身体

6 53 5 (吉嘭 吉) | i. i 653 (吉嘭 吉) | 6. i i i i 6
最要 紧， 姆妈啊， 依该快快玉林

6 i 56 5 i 6 6 56 56 53 5 i 65 3 36 5 |（下略）
外甥抢抢走过门；(来) 省得吓 坏了宝贝年 纪轻。(来)

〔道情调·悲调〕：唱腔为上下句体，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）。上句唱腔可落"3、1、6"等音，下句多落（3、6）等音，唱段结束在"5"音上。例如：

1 = ♭E

♩=76

选自《杨凤英》
（叶英盛演唱 董生伟记谱）

【道情调·悲调】

$\frac{1}{4}$ (嘭吉 | 嘭嘭嘭嘭 | 嘭嘭嘭嘭 | 嘭吉吉 | 嘭吉 | 嘭吉 | 嘭咚) | 3 53 | 63 | 5 i |
杨氏 夫人 走过

i | 6. 5 | 3 | 0 | 0 | 6. 2 | 2 6 | 7 6 | 5 56 | 6 |
门， 两个 丫头 扶起 老夫 人。

0 | 3 5 | 3 | 7. 7 | 7 6 | 6 6 | 6 53 | 6 3 | 5 6 | 6 |
老夫 人 一眼 眸看 宝贝 女儿 跪那 地中 心，

0 | 0 | 5 i | 7 6 | 5 6 | 6 3 | 5 6 | 5 3 | 5 6 | 5 67 | 6 5 |
刑牌 插在 背脊 心，(来) 罪过 杨氏 夫人 内心 都烊

6 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 3 | (笃笃笃 | 咚嘭 | 笃笃笃 | 咚嘭 | 吉) |
尽。(来)

5 | i | i | 7 6 | 5 | 6 i | 6 | 653 | 3 ‖: 嘭嘭 | 嘭嘭 :‖
凤 英 宝 贝 儿 啊！ (笃笃笃 咚 嘭 吉嘭

加快　稍慢

咚嘭 | 咚咚 | 嘭咚 | 嘭吉) | 653 | 653 | 5 i | i i6 | 5 i | i 65 | 3 5 |

姆 妈 屙 里 一把 尿里 一把 带大 依凤

3 | 0 | i i | i i6 | 5 i | i 6 | 6 53 | 3 3 | 3 3 | 5 6 | 6 3 |

英。 姆妈 夜梦都 勿相 信(末)依会 落到 刑场 之中 心(来)

(0吉吉 嘭吉 笃 笃 笃 笃 笃 笃 笃 笃 笃

i i6 | 5 6i | 6 53 | 5 5 | 5 | 嘭吉吉 | 嘭嘭 | 嘭吉 | 嘭) | (下略)

割骨 熬油 点闪 灯。(来)

笃 笃 吉嘭 吉 嘭嘭 嘭嘭嘭嘭

金华道情中的〔哭调〕,唱腔为上下句体,节拍为散板。下行的拖腔中带有哭诉特征的装饰音,以加强〔哭调〕的色彩。〔苦板〕,唱腔为上下句体,有板无眼($\frac{1}{4}$拍),腔调起伏跌宕,用以表现穷苦、悲哀之情。〔紧板〕,唱腔为上下句体,有板无眼($\frac{1}{4}$拍),其腔紧张而激烈。〔宫灯调〕,唱腔为上下句体,一板一眼($\frac{2}{4}$拍),其腔开始与结束有模仿锣鼓的衬腔,欢快而热烈。〔平调〕,唱腔为四句体,节拍为散板,宜于叙事。上述曲调以不同的色彩各自表现着不同的情绪,但唱段均结束在“5”音上。

〔叠板〕:以四句体为基本结构,也可以转为“起平落”结构;节拍均为有板无眼($\frac{1}{4}$拍)。四句唱腔落音,第一句可落“6、3、1、2”等音,第二句多落“5”或“3”音,第三句多落“3”或“6”音,第四句必落“5”音。“起平落”结构的唱腔,起句和平句多落“6、1、3”等音,落句也必落“5”音。例如:

选自《花名宝卷》
(沈友良演唱　何志成记谱)

1 = C

♩=80－90

$\frac{1}{4}$(吉 嘭 | 嘭嘭 | 吉嘭吉吉 | 嘭 | 吉嘭吉嘭 | 吉吉嘭 | 吉嘭 | 吉嘭 | 嘭 嘭嘭 | 吉) |

【叠板】

6 32 | 2 6 | 2 i | 6 | (吉嘭 | 吉) | 2 i 3 2 | 3 5 | 27656 | 5 |

茶花 开来 早逢 春, 媳妇(那个)贤良 敬大 人。

(吉嘭 | 吉 | 吉) | 2 6 | 5 3 2 | 6 i | 3 | 0 6 5 | 3 i | 6 5 | i 65 |

三皇 五帝 如今 有, 阿拉 自己 也要 做大

3 5. | 5 | (吉吉嘭 | 吉吉嘭 | 吉嘭 | 吉吉嘭 | 吉嘭 | 吉) | 2 2 1 | 1 3 2 | 3 6 |

人。 你若 不把(啦)公婆

3 | (吉) | 2 6 1 | 1 2 1 | 6 2 1 | 1 6 5 | 3 | 0 | 3 5 | 1 | 2 1 |

敬， 养儿 养女 是 虚 文。 在家 买 些

5 3 | 6 | 6 | 6 2 1 | 6 3 | 1 3 1 | 6 5 5 | 5 | (中略) | 0 3 2 | 6 3 2 |

公婆 吃， 何 用 到 南海 许愿 心。(哎) 那末 大家(格)

1 2 | 2 6 | 1 | 2 2 1 | 2 1 | 5 6. | 3 2 1 | 3 1 6 | 1 6 5 1 | 6 | (小击)

同志 听灵 清，这 个 节 目 花 名 宝 卷 劝 世 文。

2 3 2 1 | 6 1 | 1 3 5 | 5 6 | 6 | 6 | 2 3 2 3 | 6 3 2 2 | 6 1 | 1 | 3 3 |

劝 世 为人 做事 要当 心， 切勿能(个)用勿得(个)铜钿 拿来

1 | 0 | 6 3 2 3 | 6 1 | 1 3 2 3 | 6 1 6 | 5 6 5 6 | 6 5 3 | 5 3 | 6 |

用， 用勿得(个)铜钿 勿要(那个)用， 用于(那个)造 佛 造凉 亭。

0 | 5 1 6 5 | 3 6 | 6 | 1 1 1 6 | 5 6 | 5 3 | 6 | 1 1 1 | 6 5 3 5 |

用勿得(个)铜钿(念)到百年后，(唱)老百姓(个)眼睛 亮晶 晶，结果要 把伊

3 6 5 | 3 | 0 | 1 | 2 1 6 5 | 5 6 5 | 3 5 | 5 6 | 1 6 5 | 5 | 5 ‖

扬丑 名， 这 个 节 目 唱端 正。

金华道情的伴奏乐器有：渔鼓筒、简板、莲花板、汤锣等。伴奏音乐的前奏与段落间的过门较长，断句时的过门均较小。同时，也有"闹头场"的器乐曲。如〔闹花台〕，演奏时艺人一边击打渔鼓、简板，一边用口技摹拟婺剧吹奏乐曲〔花台头〕。一人抵一个乐队，亦为一大特色。还有〔接客曲牌〕等。

永康鼓词音乐 永康鼓词音乐是在当地民歌小调的基础上，吸收金华道情和乱弹唱腔音乐发展而成的。

永康鼓词用永康方言演唱。唱词以七字上下句为基本结构，但常有“加冠”和夹衬，有时所夹的字数较多。基本唱腔虽有一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）、有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）和散板等板式，但都为上下句结构，旋律也大致相同。上句唱腔落音都较自由，以落“**6**、**1**、**3**”音居多；下句唱腔基本落“**5**”音，有时落“**2**”音；唱段结束于“**5**”音。

其中，一板一眼的唱腔，称为〔中板〕，速度在♩= 70 — 100之间。一般都以“叫头”式的散板起唱，唱完三、四字的“叫头”后，由击乐上板。例如：

选自《双金扇》
（杨有忠演唱 吴钟文记谱）

1 = C

【中板】♩=74

サ i 3 232 i - - | 2/4 (0 吉咚 | 吉) i 3 | 2 i6 i | i 6i 2 i i |
公公 哎！ 依真 来好 心，今日 带我 到

5621 6 | i i 6i65 | 3 5 6 | i 2 i 6i65 | 6i 3 5 |
杭州 来。公公 依真 来好 心，借问 依家 乡 和 名 姓。

(吉咚 咚咚咚 | 吉) 323 | 3 23 323 | 6 32 i | i. i i. i |
公 公 究竟 哪府 哪县 人？究 竟 究 竟

6i 3 676 | 5 - | i i 6i 6 | 3 6 5 36 | i i 6 |
啥 名 姓？ （哎） 异日 我 家 有无 出头 不 消 讲，
(咚咚咚咚 吉 0)

3 6 356 | i i 6 | 3 5 635 | 353 66 | 5 - | （下略）
异日 若有 出头 日，也好 记着侬 公 公 的恩！（哎）
(咚 咚 咚 咚 吉)

有时，艺人为使唱词的意思和情绪连贯，下句唱腔不落“**5**”音，至小段落处才落“**5**”音。

有板无眼的唱腔，称之为〔快板〕。其速度在♩= 140 左右。但一般不单独使用于整个唱段，而是接在较慢的〔中板〕之后，当转为有板无眼时，把速度加快一倍左右。例如：

1 = C

选自《银环记》

（程庆水演唱　徐重凡　王锦璇记谱）

【中板】♩=72

人生一世草上秋，不欢不喜老来忧。人只可栽花遍天下，不可栽刺结冤家。

♩=144

（咚 吉 咚 吉 吉咚 吉 咚 0 吉 咚 咚咚 吉 咚）

【快板】

子若欺母要短寿，百姓欺官命难留。

（咚 吉 吉咚 吉 咚 吉 咚咚 吉 咚）

夫妻投道该和睦，妻若欺夫不到头。

（咚 吉 吉咚 吉 咚 吉 吉咚 吉 咚）（下略）

〔散板〕：击乐的前奏和尾奏都是有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），唱腔为散唱。上句落“2、6”等音，下句落“5、2”等音，唱段结束在“5”音上。例如：

选自《饲鱼缸》

1＝G　　　　（徐　友演唱　徐重凡　王锦璇记谱）

【散板】

サ 2 21 25353 2·2 2 － － ┆ 1 16 5 56 1 5353 21 6 5 － － （吉 咚）┆

人若 好来 留 个 名，　牛若 好啊 留根 绳。

3 5 5 6· 6 32 1 2 6 0 ┆ 5 5 6 56 3 1 2 （吉 咚）┆ 0 3 6

好人 比作 黄泥 土，　恶人 生铁 犁头 耕。　田畈

5 56 2 2 6 － － ┆ 2 23 5 16 1 35 216 5 － －

泥土 好翻 身，　生铁 犁头 烂田 塍。

（吉 咚 | $\frac{1}{4}$ 咚 | 咚 | 咚吉 | 0 | 咚咚咚 | 吉咚 | 吉吉咚 | 吉）|（下略）

永康鼓词的伴奏乐器是单皮鼓和夹竹板。演奏时，左手打夹竹板，右手持鼓签击单皮鼓。

丽水鼓词音乐　丽水鼓词是在当地民歌小调及戏曲音乐的基础上发展而成的。

丽水鼓词的唱词基本结构为七言上下句式，早期以四句为一段，语词通俗，常衬虚词。唱腔名目颇多，且各流布地区的鼓词唱腔又有所差异，唱腔的名称和伴奏乐器也小有不同。早期唱腔主要有〔四句头〕和〔门头曲〕（〔当头曲〕、〔门头词〕）；说唱中、长篇书目的主要唱腔则有〔平板〕、〔游板〕、〔叹板〕、〔骂板〕、〔哭板〕、〔滚板〕等；又有〔高调〕等辅助唱腔。

〔四句头〕：唱腔为四句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。四句唱腔的落音依次为“2、1、6、1”，第四句末尾有小拖腔。例如：

选自《四句头》

1＝D　　　　（叶先文演唱　夏力格　郑朝福　郭秉强记谱）

【四句头】♩＝66

$\frac{2}{4}$ 3 6 | 3 3 | 3 － | 3 2 2 1 | 2 － |（扎 扎扎 |

天 上 星 多　月 不 明，

扎 扎扎）| 3 5 3 2 | 2 3 2 | 2 1 6 | 1 - | （咚咚 扎咚 |
地 下（里 个）山 高 路 不 平。

咚 扎扎）| 6 3 2 2 | 1 1 2 | 2 2 2 1 | 6 - | （扎 扎扎）|
朝 中（里 个）官 多 会（呀）作 乱，

1 5 3 2 | 2 2 | 2 1 6 | 2 - | 2 3 23 | 2 - | 1 - |（下略）
塘 中（里 个）鱼 多 水 不 清。

〔门头曲〕：又称“当头七句”，是说唱正书前的定场曲或“引子”。因为是七句，所以结尾时的唱词是“凤点头”结构。唱腔为单句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。每句唱腔均落“3”音。例如：

选自《古贤人》
（蔡荣华演唱 刘建超记谱）

1 = ♭E
【门头曲】♩=72

$\frac{2}{4}$ 0 5 | 3 5 6 | 6 5 2 | 3 0 | 3 i 5 6 |
太 平 击 鼓 又 响（啊）琴， 好 花 奉 送

6 5 3 | 3 0 | i i 3 3 | 6 6 53 | 3 0 | 3 i 5 3 |
到 家（啦）门。 情 筒 鼓 板 清 悠 悠， 说 唱 古 贤

5 3 5 65 | 3 0 | 3 i 5 6 | 6 6 5 | 3 0 |
保（来）太（啊） 平。 有 忠 有 孝 人 传（哎） 唱，

5 6 5 6 | 6 5 3 | 3 0 | 3 i 5 6 | 6 6 53 | 3 0 |（下略）
无 忠 无 孝 不 提（啊）名； 四 方 传 唱 古 贤（啊） 人。

〔当头曲〕：功用与〔门头曲〕相同，但在词和曲方面都有所发展。一是唱词不限于七句，也不用“凤点头”结尾；二是在首尾各加了一对上下句体的唱腔：曲首的一对唱腔近似“叫头”，上句落“3”音，下句落“5”音；曲尾的一对唱腔，上句落“7”音，下句回落“3”音。中间的各句唱腔仍是每句都落“3”音。例如：

1 = ♭E

选自《青梅记》
（蔡荣华演唱　刘建超记谱）

【当头曲】♩=72

2/4 1̇ 1̇ 5 3 | 6 5 3 | 3 - | 1̇ 1̇ 5 3 | 5 0 | 1̇ 1̇ 5 6 |
丢 了 前 人 唱 后（啊）人，再 歇 歇 再 唱。不 唱 别 州

6 6 5 3 | 3 0 | 5 6 5 3 | 5 6 5 3 | 3 0 | 1̇ 1̇ 5 6 |
并 别（啊） 府， 单 唱 那 京 都 万 里 城。 万 里 城 内

5 6 5 3 | 3 0 | 5 6 5 3 | 1/4 3 | 2/4 6 6 6 5 3 | 6 6 5 3 |
有 名（啊） 声， 单 唱 卢 家 门。 卢 家 书 生（末）书 堂

3 - | 6 6 6 6 | 5 6 6 5 3 | 3 0 | 5 6 5 | 6 5 3 3 |
坐， 手 捧 书 本 用（啊）功 勤。 日 里 攻 书 懒

5 3 3 | 1̇ 1̇ 1̇ 1̇ | 3 3 5 3 | 3 - | 1̇ 1̇ 1̇ | 6 6 3 |
吃（哎）饭，夜 里 攻 书 懒（来）想（来） 眠。 日 日 月 月（来）

3 5 3 | 3 0 | 5 3 | 6 6 | 6 5 3 | 3 0 |
在 书（来） 堂， 总 想 一 官 考 功 名。

1 3 5 3 3 | 5 3 | 7 0 | 5 6 5 3 | 5 3 2 3 | 3 - |（下略）
不 愿 闲 游（末）到 外 乡， 小 生 端 坐 书 堂 说 原 因。

〔门头词〕：功用也与〔门头曲〕相同。唱腔为上下句体，一板一眼（2/4拍）。上句落“3、1、6̣”等音，下句落“5̣”音。例如：

1 = C

选自《劝为人》唱段
（黄必隆演唱　叶岳青记谱）

【门头词】自由地

2/4 1 3 | 2 2 1 | 2 2 1 | 6 6̣ 5̣ | 6̣ - | (0 咚 咚 |
奉 劝 一 番 女 和 男，

咚 0) | 1 6 5 | 6 2 | 2 1 | 6 6 5 | 1 6 5 |
说 来 有 话 莫 生 端。

5 - | 5 - | (插 咚咚 | 咚咚 咚咚 | 咚 咚 | 插 咚 | 咚 0) |

1 1 | 6 5 | 6 1 | 3 0 | (插 咚咚 | 咚 0) |
不 怕 青 山 拦 路 虎，

1 6 1 | 6 5 | 2 6 1 | 1 1 | 6 5 | 5 - |
只 怕 冷 语 两 边 传。

(咚咚 咚咚 | 咚咚 咚 | 咚 插) | 3 5 | 1 6 | 3 6 3 | 3 5 6 |
村 坊 相 打 莫 帮 拳，

(0 咚咚 | 咚 0) | 3 5 6 | 2 2 | 2 1 6 | 6 - | (咚 0) |
龙 风 会 吹 墙 头 飞。

2 2 1 | 6 2 | 2 2 1 | 6 2 | 5. 6 | 5 - |
龙 雨 单 打 出 头 拳，

(0 咚咚 | 插 咚 | 插 0) | 3 3 5 | 6 6 | 5 6 5 | 3 - |
词 头 便 唱 劝 世 文；

(插 咚 | 插 0) | 1 5 6 | 1 1 | 1 5 | 1 2 6 5 |
句 句 字 眼 劝 为

5· 6 | 5 - | 5 (咚咚 | 咚咚 咚咚 | 咚 插 | 咚 0) | (下略)

人。

〔平板〕：唱词为七言上下句式，也有“凤点头”句式。唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。上句唱腔落“2、6、1、3”等音；下句落“5”音为主，亦可落“6、2”等音；唱段结束在“5”音上。例如：

1 = ♭B

选自《分水岭》
（李林生演唱　吕绍雄记谱）

【平板】♩=90

2/4 32 3 3 | 3· 7 | 17 3 57 | 6 3 2 32 | 1 - | 27 0 |

却 说 主 仆 两 个 人，（哎）

(吉 0 | 吉 0 | 咚 0 | 咚 0) | 3 5 | 32 3 7 |

双 双 广 东

3 2 3 1 | 2· 0 | (咚 0 | 咚 0) | 3 3·2 | 1 3 |

去 招 亲。 过 往 来 到

7·6 7 5 | 6 - | 6 - | (咚 0 | 咚 0) | *mp* 2· 2 |

铁 党 镇，（哎） 日（哎）

3 5 3 2 | 2 7 0 | 2 3 7 6 | 7 6 5 | 6· 7 |

落 西 山 （也） 黑 沉

3 - | 3 2 2 7 | 6 - | 6 - | 3 5 |

沉。（哎） （哎） 此 种

3 2 | 1 6 5 | 7 6· | 6 - | 3 2 3 |

事 情 我 不 信，（哎） 今 要

1 6 1 3 | 2 1 6 | 5 - | 5 - | (0 咚吉 | 咚) （下略）
问 问 店 主 人。

〔游板〕：唱词为七言上下句式，也用一上二下的“凤点头”。唱腔为上下句体，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）。唱腔上句落“6、1、2”等音，下句落“1”音，唱段结束在“5”音上。其腔音域宽广，旋律起伏跌宕，宜表现欢畅、愉悦的情绪。例如：

选自《十美图》
（周设培演唱　吕绍雄记谱）

1 = ♭B

【游板】♩= 120 欢畅地

$\frac{1}{4}$ *mf* 1 | 2 | 2 1 | 2 | (吉 | 吉咚咚 | 咚 | 吉咚咚 | 吉咚 | 吉咚 | 吉咚 | 咚) |
小 姐 楼 上

3 2 | 3 5 | 3 2 | 1 | 1 | 1 | 6 | (咚 | 吉 咚 | 吉 咚 | 咚) |
去 梳 （的） 妆，

3 | 3 2 | 1 | 2 | 3 2 | 3 | (吉 | 咚) | 1 | 1 | 3 1 | 2 |
上 首 取 出 梳 妆 盒。

(吉 | 咚) | 3 | 6 | 5 | 6 1 | 5 | (吉 | 咚) | 3 | 2 5 | 3 2 |
下 方 撑 开 全 身

1 | （中略） | 6 | 1 | 3 2 | 3 | (吉 咚 | 吉 咚 | 咚) | 3 | 2 1 | 6 i |
镜， 珠 花 玉 玦 插 满

2 | (吉 咚 | 吉 咚 | 咚) | 3 | 6 3 | 2 1 | 5 | 6 | (吉 咚 | 吉 | 咚) |
头， 碧 绿 金 钗

2 | 6 2 | 7 6 | 5 | 5 | (咚 | 咚 | 吉 | 咚 | 吉 | 吉 咚 | 咚 咚 | 咚) | （下略）
分 两 旁。

〔叹板〕：唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。上句落“2、1、6”等音，下句落“5”音。多用于人物的自我感叹或抒发悲伤之情。散唱与一板一眼的交替，增加了唱腔的效果；唱段的最后两句，旋律在低音区迂回，很富感染力。例如：

选自《白蛇传》
（朱小春演唱　郭秉强记谱）

1＝G

♩＝98　悲伤、同情地

$\frac{2}{4}$（0 61 | 5 5 5 12 | 3 3 3 12 | 3335 6 1 | 5555 5556 | 4444 4 5 | 3333 3 2 |

1112 3 5 | 2222 2 3 | 1 2 3 6 | 5555 5 5 | 1112 3 5 | 2 6 7 2 | p 5555 5 5 |

5 5 5）|【叹板】3 1 2 | 3 21 5 | 3· 61 | 2·（22 | 3222 2· 3 |

白素贞此刻泪悲伤，

5 5 6535 | 2 22 2323 | 2 5 6 1 | 2 3 2）| 艹 7 6 6 5 5 － 7 6 5 － |

叹一声　许郎（啊）

$\frac{2}{4}$ 5 3 5 | 3 1 2 | 6 1 5 | 1 6 1 2 | 1· 7 656 | 5（55 5556 |

我奴家今日把真情诉短长。（哎）

1 12 3 6 | 5 3 235 | 3）3 6 | 3 2 | 6 1（11 | 1 6 1 6 |

峨眉山白蛇

$\frac{1}{4}$ 1）| $\frac{2}{4}$ 1 6 | 5· 4 | 3 － | 3（3· 2）| 1· 6 | 1 1 5 |

就是我，　乃是

7 2 2 | 2 6 5 | 6· 1 2 6 | 5 － | 1 3 | 6 1 | 5（55 5 6 |

王母差我落凡阳。西湖相会

成佳偶，（呀） 取名

素贞 白 娘 娘。 许郎 呀！我 一 片 真 心

对 待 你， 自由地 哪知道你 耳根儿

太薄 少（哪） 主 张。（那） 夫！（啊） 这紫金佛钵

威 力 大， 奴家今天 难 脱 逃。

（啊）

（下略）

〔骂板〕：唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。唱腔上句落“2、1”等音，下句落“2、1、$\underset{\cdot}{5}$”等音，唱段结束时的上句落“3”音，下句落“1”音。唱腔旋律多在高音区活动，宜表现愤怒的情绪。例如：

选自《满门贤》
（周有福演唱 吕绍雄记谱）

1 = A

【骂板】♩=120 愤慨地

骂声 强盗 真恶 人， 小生 上 考

2 2 3532 | 1 0 | 0 616 | 353 (的的 | 吉的的 的的) |

来(哎)京 城。 这条君王

2 3216 | 1 1 1 | (吉的的 的的) | 361 615 | 6 0 | 2 23 2161 |

血脉 路,(哎) 不容强盗 杀(哎) 路

2 0 | (中略) | X X X X | 0 0 | i 2 12 | 3 0 |

人。 倘若让得 小生 过,

(吉的的 的的) | 61 55 | (吉的的 的的 | 吉) 2 | 35 32 | 1 - | (下略)

任凭多少 由你 们。

〔哭板〕:唱腔为上下句体,一板一眼($\frac{2}{4}$拍)。唱腔首句落"7"音,此后上句多落"6、2"等音,下句多落"5"音。腔中有高亢的甩腔,以表现悲伤、倾诉之情。例如:

选自《满门贤》

1 = G

(周有福演唱 吕绍雄记谱)

【哭板】♩=76 悲伤地、略自由

$\frac{2}{4}$ (吉咚 0) | 653 3 | 32 3 7 | 6 5. | 1 2 | 3 6 |

(啊) 贤弟 你无理,

3 5. | 5323 3 | 3 7. | 5 6 | 24 4. | 421 1 |

当今上京

2 3532 | 1 2. | 21 6 0 | 361 615 | 6532 0 | (吉的的 的的) |

有大 乱。 水路 归 京(哎)

63 216 | 1 1. | 16 01 | 32 1616 | 13 21 | 21 656 |

尚安 好,(哎) 你怎拣旱路 归京 城。

0 5. | 5 3 0 | 3 5 6 5 0 | 2 3212 | 2 - | 216 0 6 |

旱路归京 犹 则 可， 你

1 6 653 | (咚咚 咚咚咚咚) | 2 3 3212 | 2 - | 21 6 0 5 | 6 65 35 3 |

怎勿带我 逃生去，(哎) 你怎可攒我

0 72 | 32 7. | 6565 5 | 5 - | 5 35 5 53 | 0 1 6 |

在山 林。 兄想 回家 不能

0 53 52 | 2 - | 2 2 3 21 | 6 1 6 | 1 3 2 |

够， 看来必定 死（呃）

1 21 6 | 1 6 5 | (咚咚 咚咚 | 咚咚 咚咚咚) | 6 1 2 3 |

得（呃） 成。(呃) 哀哀哭哭

6 1 5 6 | 6. 5 | 3. 0 | 6 3 21 6 | 6 1 6 |

平 公 子，(哎) 通 报 大 王

1 3 2 | 21 6 | 16 5. | (咚咚 咚咚 | 咚咚 咚咚咚 | 咚 0) | (下略)

说 分 明。

〔滚板〕：唱词为七言上下句式，也用一上二下的“凤点头”句式。唱腔为上下句体，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）。上句多落“1、2、6”等音，下句落“2”音，唱段结束在“5”音上。演唱速度相当快（♩＝140），曲调高亢激越。宜表现在战场上双方滚打时怒斥对方的场面。例如：

1 = ♭B

选自《洋罗带》

（周设培演唱　吕绍雄记谱）

【滚板】♩＝140

$\frac{1}{4}$ *f* 6 6 | 1 | 1 2 | 3 2 | 3 | (吉咚咚 | 咚咚 | 咚咚 | 吉咚 | 咚) |

骂（呃）声 番 王

3 2 | 3 5 | 3 2 | 1 | （过门） | 6 | 1 | 2 | 2 | 3 | 3 |
少 人（呐） 性， 若 不 束 手 （哎）

3 | 3 | 3 | 3 | 6 | 6 | 5 | 5 | （过门） | i | 2 | 5 32 |
服 我 捆，

3 | 3 1 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 7 | （过门） | 3 2 | 3 | 6 | 2 | 1 |
（呃） 碎 尸 万 段

1 | 1 | 6 | 6 | 1 | 1 3 | 2 | 6 1 | 2 1 | 6 | 6 | 6 |
不 容 情。（哎）

5 | 5 | 5 | 5 | （咚咚 | 咚咚 | 咚咚 | 吉 咚咚 | 咚咚 | 吉咚 | 咚） | （下略）

〔高调〕：唱腔为单句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。上下句唱腔大多落在"3"音上。唱腔旋律多在高音区，故称〔高调〕。该唱腔专用于演唱"大词"，有时也在做佛事中演唱。用莲花板和扁鼓伴奏。例如：

选自《双蝴蝶》
（蔡华荣演唱 邱建平记谱）

1 = F

【高调】♩=72

$\frac{2}{4}$ 56 66 | 66 53 | 3 3i | i 5. 3 | 0 0 | 56 66 |
两个 解元 英雄 比武 艺，两家 不让 情。 一个 拳来

6 653 | 3 0 | 3i 653 | 3 53 | 3 0 | 53 56 |
打，（咿 呀 嗨） 一个 脚来 踢。（咿 呀 嗨） 一进 一

6 653 | 3 0 | ii 560 | 53 5 6 | 6 0 | 3i 6 |
退，（咿呀 嗨） 金鸡 独立， 银蛇 脱（啊）壳， 鱼儿 跳

6 53 30 | 1/4 0 | 2/4 i i 53. | 53 30 | 1/4 0 | 2/4 3i 66 |
龙(啊) 门， 猴孙跳风 天雷打， 两家比武，

6 653 | 3 0 | i3 53 | 533 30 | 533 30 | (下略)
(咿 呀 嗨) 越打越狠 无输 赢。(咿呀 嗨)

丽水鼓词的伴奏乐器及伴奏方法，各流行地区有所不同。大多用莲花板(弧形竹板)和单面鼓(即扁鼓)；青田等地用祠堂鼓(俗称大鼓)和拍板伴奏。使用时，艺人左手打板，右手持槌击鼓。伴奏方式通常为前奏与间奏，也可随腔击板，一拍一击。过门与尾奏一般都为两三小节，多由板击板位，鼓击眼位。

畲客歌音乐 畲客歌音乐是由畲族民歌演变而成的。演唱的基本调为〔山歌调〕。有独唱和对唱等表演形式。演唱时演员多用“假声”，少有变化。曲调古朴，高亢响亮，自由舒展。

畲客歌的〔山歌调〕唱词结构较严谨，基本格式是七言为一句，两句为一行，两行为一条(段)。每条的首句多为七字，也有三字、五字或两个三字等变格。要求一、二、四句押韵。句间常用“哩、哇、噜”等衬词相接。〔山歌调〕的唱腔旋律多为单句体，一般由两句组成，第二句常是第一句的变化重复。音程行进上常出现六度、五度等大跳。音域不宽，都在高音区行进。在节拍形式上，以散拍居多。词曲结合大都一字一音，句尾停顿，旋律无大幅度起落。常用的〔山歌调〕有：

山歌调(一)

1 = F 《火烧天》 钟细彩 雷森根演唱
邱彦余 沈 毅记谱

中速
2/4 56 51 | 3/4 13 35 3 - | 2/4 5. 6 | 63 35 | 3 - |
火烧天地 事来真， (哩) 火烧天 地

3/4 15 3 5 6 | 2/4 3 - | 16 53 | 35 63 | 5. 6 |
未 骗(哩) 人。 你若不信 带你看，(哩 哩)

3 6 5 5 | 3 - | 3/4 5 6 3 5. | 2/4 3 - ‖
地 泥 烧 落 七 尺（哩） 深。

山 歌 调（二）

1 = F　　《高皇歌》

蓝周根演唱
项筱华记谱

3/4 3 6 5 3 2 | 2/4 1 2 3 | 4/4 0 6 5 1 2 1 1 |
盘 古（罗）成 立 三 皇 帝， 造 田 造 地

2/4 3 2. | 4/4 1 6 3 5 3 2. | 1 6 5 3 2 1 2 |
（哩） 造 世（罗）界。 造 出（罗）五 湖 又 四

3/4 5 1 5 2 1 | 2/4 3 2. | 4/4 6 3 5 3 2. ‖
海，造 出 日 月 转 东（罗） 西。

畲客歌除上述〔山歌调〕外，有时根据说唱内容需要，也采用丽水地区流行的莲花调、道情调及汉族民间小调。

畲客歌一般不用乐器伴奏，只在群体场面即兴伴奏，如用木棒、石块、柴刀等工具敲击刀鞘，发出响亮、清脆的声响。也用扁担、竹杆、盆碗等器物，节拍伴唱。〔山歌调〕在祭祖、做法事等丧葬仪式上演唱时，用小鼓、灵刀、龙脚、铃钟、神鞭等作乐器伴奏，以渲染庄严气氛。

表　演

浙江曲艺的表演按形态分，有说的、唱的、说唱相间的及似说似唱似吟诵的四类。其中：说的曲种有杭州评话、苏州评话、宁波评话、绍兴评话、湖州评话、温州讲书、兰溪评话、畲族讲古等；唱的曲种有金华道情、温州莲花、台州花鼓、唱龙船等；似说似唱似吟诵的曲种有唱新闻、小热昏等；更多的属于说唱相间的，如杭州评词、宁波走书、绍兴莲花落、温州鼓词、苏州弹词等。只不过，有的以说为主，有的以唱为主。

表演形式

杭州评话的表演形式　杭州评话的表演多为一人讲演，只说不唱，偶尔有双档表演。演出时书台上横放一张围有桌围的半桌，半桌后放置一只加高的靠背椅。半桌上放有茶壶、茶杯，以及演员随身带来的醒木、手帕等道具。在演出时，演员一般取坐姿；但为了“起脚色”等的需要，也会站立表演，甚至有小范围的走动。演员的讲说以第三人称口吻的散说为主，有时穿插必要的韵文，谓之“韵白”或“赋赞”，以烘托描情状物的气氛；间或使用第一人称的摹拟代言，结合表情和动作，描摹故事中人物的说白或对话，称为“起脚色”。摹拟表演的动作，通常借鉴京、昆等戏曲的程式化技巧，既有挂口、引子、道白等，又有虚拟或象征动作的表演的手面和功架。除了第三人称为主的说表使用杭州方音，第一人称的“起脚色”式代言，多为“中州音韵”，或脚色所需的普通话乃至各地方言。评话讲究说表“清脱”，注重噱头穿插。有时根据刻画人物、描景状物、“开相”、“开打”等需要，还运用各种口技，亦称“八技”。如点火放炮、马嘶、马奔、击鼓鸣金、吹打等以渲染气氛，引人入胜，使听众有身临其境、感受真切。书桌上的手帕、折扇等表演时还可用来虚拟各种用具，醒木则起定场、提神等作用。

苏州评话及宁波、绍兴、湖州、兰溪等地的评话表演形式与杭州评话雷同。

四明南词的表演形式　四明南词的表演为一人操三弦以说唱相间的方式表演，另有多人分持不同乐器伴奏。其中，二人分持扬琴和琵琶专司伴奏的称为三品；四人再加二胡、凤箫专司伴奏的称为五品；六人再加阮、笙专司伴奏的称为七品；八人再加四胡、双清

专司伴奏的称为九品；十人再加筝和鼓板专司伴奏的称之为十一品。到二十世纪四十年代，才出现了双档演出；从五十年代开始有了男女双档。

四明南词的表演注重说表，讲究“起脚色”。多借用戏曲表演的一些程式如手势、身段等。尤其演唱与伴奏的配合比较独特：唱腔与乐器、乐器与乐器间讲求繁简交织，有“你高我低”、“你简我繁”、“你唱我停”、“你停我奏”等讲究。

苏州弹词的表演形式　苏州弹词的表演通常以说为主，间有弹唱。有一个人表演的“单档”，两个人配合表演的“双档”，三人合作表演的“三个档”，在演出中篇书目时还有四人同台说唱的“四个档”。五十年代初开始，弹词“开篇”作为歌唱节目单独演出时，则有了一人坐中自弹三弦或琵琶演唱，旁则用二胡、月琴、扬琴、竹笛等乐器伴奏的形式；也有了一人领唱、多人伴唱以及对唱、小组唱等多种演唱形式。由于表演者自持乐器自行伴奏说唱，所以通常都是坐着表演。其中，单档表演一般自弹三弦说唱。双档表演时演员分坐在半桌两侧，“上手”面向观众居右侧而坐，自操三弦，是演出的当舵；“下手”坐左侧，自弹琵琶。三个档、四个档演出时，“上手”、“下手”坐在半桌两头，其余演员坐在中间，通常用秦琴或阮参加伴奏说唱；四个档也有用二胡的。桌上放着醒木配合说表拍击，另有折扇、手帕、茶杯、茶壶等道具。

苏州弹词有“说、噱、弹、唱、演”等五种基本的表演艺术手段。

温州鼓词的表演形式　温州鼓词的表演以唱为主，说表为辅。演出有“平词”、“大词”之分，区别在于：一、演唱场所不同。平词属纯粹的娱乐活动，多在城镇词场和农村的场院进行；大词属敬神祈福的民俗活动，多在乡村的祠堂、道观等祭祀场所进行。二、演出曲目有别。平词的曲目题材广泛，大词则以说唱表现当地人们信奉的女神陈十四(陈靖姑)为民降魔消灾内容的《南游》等节目为多，故民间又称大词的演出为“唱‘娘娘词’”。三、所用的基本曲调有别。大词以唱〔灵经大调〕为主，朗朗吟诵，音高气宏；平词旋律低回质朴，丰富多变。四、伴奏使用的乐器有别。平词演出坐着击打琴、鼓伴奏，大词演出早先为演员站立，用大锣、大鼓伴奏，后来变为与平词演出相仿，必要时配以锣、鼓及大钹和云锣伴奏，演员可坐可立。五、早期唱大词局限于男性演员，自二十世纪五十年代，女演员也有参与大词演出的情形。

温州鼓词通常为一人表演。演出“平词”时，演员坐着，左手握三粒板(即檀板)，右手执鼓签。面前置放一个围有布幔的木支架，架面正中摆着一张以牛筋作弦的“牛筋琴”，琴的右侧搁一扁平鼓和“小抱月”(即梆子)。演出开始时，先敲一通鼓或以牛筋琴奏一曲，然后进入正书说唱。到了二十世纪六十年代后，出现了两人合作的“双档”演出，新增的拼档者自持琵琶或三弦伴奏。在一些大型的文艺会演场合，也有小乐队伴奏、多人合作的温州鼓词“表演唱”。

丽水鼓词、永康鼓词除不用牛筋琴及鼓、板有别外，其表演形式与温州鼓词雷同。

绍兴莲花落的表演形式 绍兴莲花落的表演以唱为主，辅以说表。早期为一人主唱，一或二人击打竹板帮腔接调。民国十四年(1925)后由专人使用四胡伴奏，不用人声伴唱。通常演出人员为四人：演员一人，以折扇、醒木为道具，自击三巧板在桌前站立说唱，也可坐在椅上说唱；乐队三人，一人拉四胡，一人弹琵琶，一人敲鼓板，在桌后左侧伴奏。演员上场后先唱"节诗"，后演整本长篇书目。

二十世纪七十年代起，演员胡兆海对绍兴莲花落的表演作了一系列改革。先是在演出《常青指路》这一新曲目时，采用男女"双档"的方式分脚色行当进行说唱，获得观众首肯；二是在戏曲音乐专家的帮助下，通过编演《回娘家》等曲目，改造绍兴莲花落原有的唱腔，试图增强表现力；三是吸收和运用苏州弹词的表演技巧，增强了说表的比重，注重"噱头"的穿插运用；四是在"起脚色"方面，充分发挥绍兴莲花落可在舞台上大幅度走动表演的特长，借鉴戏曲表演程式，在手势、身段等方面丰富了做功技法。随后，倪齐全、翁仁康、郑关富等一批绍兴莲花落演员又继续丰富了一些"说、噱、唱、做"的表演技巧。

宁波走书的表演形式 宁波走书的表演为一人主唱，并伴有走动和简单的舞蹈动作。另有三人或多人的乐队伴奏并帮腔。

宁波走书演出时，演员先在桌旁的椅子上坐着，待桌后乐队的音乐声起，先用〔四平调〕唱一首定场诗。尔后用醒木在桌上一拍，开始讲述故事，说中有唱，唱后又说，说唱时结合大幅度走动表演，以表现生、旦、净、末、丑各个行当。这种一人多角式的"起脚色"表演，有整冠、理髯、上下楼梯、行路、开打等等虚拟的手势、台步、身段、功架等。

中华人民共和国成立后，宁波走书有了女演员，有了女单档、女双档、男女档等多种搭档方式，其中朱桂英创造的形体动作丰富了宁波走书的表演。伴奏乐器也有增加。

绍兴平湖调的表演形式 绍兴平湖调的表演以唱为主，以说为辅，演出时演员均取坐姿。按演出人数分为三品、五品、七品，乃至九品、十一品。三品为三人合作演出，分持三弦、扬琴、二胡三种伴奏乐器；五品为五人合作演出，加琵琶、双清；七品则七人合作，再加笙、洞箫或头管。九品、十一品再增加阮、筝、鼓板等乐器。而以三至七品最为常见。无论几品，回书中的生、旦、净、丑皆由"坐中开口弹弦子"者一人演唱，既少第三人称的说表，又无第一人称的"起脚色"。且演唱时不可起立，不许左顾右盼，面部也少表情，全凭说唱功夫取胜，其余所有人只参加伴奏。二十世纪六十年代以后，开始走上书台，吸取了苏州弹词等曲种的表演技巧，有了说表、"起脚色"等表现手段，在表情、动作诸方面作了丰富和改进。

杭州摊簧的表演形式 杭州摊簧的传统表演形式，为多人分持乐器，分生、旦、净、末、丑等行当，按戏曲脚本坐唱。演出时，通常五至七人为一班，操五种或七种不同乐器，称五品、七品，也有少至三品或多至九品、十一品或十三品的。演员所操乐器则有定规：五品演出时，由生拉胡琴，旦弹琵琶，净弹三弦，末敲鼓，丑打板；七品另加筝、笙；九品再加箫、

笛；十一品再增扬琴、头管。

杭州摊簧的演出程序，是先演奏器乐曲，接着唱开篇，然后唱正书。正书也叫“回书”，多据《缀白裘》等昆曲折子戏和南词、“后摊”（即花鼓摊簧）曲目的脚本改编清唱，有代剧中人物的道白和对白，无第三人称的说表。以唱为主，间有念白或对白。一般采用杭州官话演唱，因昆曲和“后摊”曲目中的丑脚皆说苏白，故亦多用苏白。中华人民共和国成立后，在表演上进行了一些革新，在说表及起脚色方面有所改进。

台州词调、温州弹词、绍兴词调的表演形式亦与杭州摊簧雷同。

金华道情的表演形式　金华道情的表演以唱为主，少有说表。演出时，演员以坐姿为多，较少站立和走动。大多为一人说唱。演员左手持简板，左臂怀抱渔鼓，以简板击节和右手指敲击渔鼓筒自行伴奏。偶尔也有一人主唱、另一人以敲打竹板进行帮唱的双档演出。“起脚色”时，正面人物一般采用金华官话，反面人物多使用当地方言。特殊脚色也使用外地方言，如绍兴师爷说绍兴话，朝奉先生说徽州话，有的丑角还说苏州话。

金华道情的演出程式为：先唱“摊头”，后唱“正本”。“摊头”只唱不说；“正本”有说有唱，以唱为主，说为辅助；叙述为主，代言为辅，但很少“起脚色”。有的艺人还能以渔鼓、简板作特殊技艺的敲击，配合“口技”，演奏民间器乐曲《闹花台》等。

浙江其他地区的道情表演形式和金华道情雷同。

温州莲花的表演形式　温州莲花的表演，通常为二人并肩而坐，对口说唱。主唱者称上手，右手击道情筒，左手打竹板；另一人为下手，使用莲花板接腔和唱。按照节目的类型，具体又可分为小莲花、大莲花、对口莲花和讲唱莲花等演出方式。除讲唱莲花为说唱相间外，其他三种演出方式都属只唱不说。其中：

小莲花：主唱者唱完头句唱词后，下手立即接唱“哩哎——哩啦哩呀”的帮腔，主唱者再唱第二句唱词后，下手又接唱“哩哎，那个哩啦哩，妙同番”进行帮和。

大莲花：演唱方式和小莲花相同，主要区别在下手接腔的曲调和虚词有所变化，将小莲花所和唱的虚词由“哩啦哩”换成“三个泠子梅留山梅”。

对口莲花：主唱者与伴唱者各唱两句，句间无帮腔唱和，互相衔接，循环反复。

讲唱莲花：在唱调上将大、小莲花的帮腔曲调连同虚词混合在一起作为自己的接腔；同时增加叙述性的说和故事中人物的对白，上、下手有逗、有捧，讲究制造笑料，追求趣味性。

1958年，陈春华、陈时友、戴春兰排演传统曲目《高机卖绡》赴京参加第一届全国曲艺会演时，对温州莲花的传统表演方式作了一些革新，将传统唱句的“哩啦哩”的伴和，变为依内容、按情感、论气氛分段唱和；同时对基本调进行了改造，使之既有抒情委婉的散唱，又有气氛热烈、节奏明快的叠句；并强调上、下手之间相互呼应和表情互动，丰富了艺术表

现力。后来，名艺人朱翠月等在排演传统曲目《刘文龙》时，又尝试在小莲花唱腔的基础上重新谱曲，采用牛筋琴、三弦、琵琶、二胡、锣、钹、大提琴等伴奏，称之为“伴琴莲花”，一度为听众所喜爱。

湖州三跳的表演形式　湖州三跳的表演以唱为主，说唱相间。通常分为单档和双档两种：单档一人，自己说唱自敲三跳板；双档两人，分上下手，辅以扁鼓或板鼓、拍板等乐器伴奏，下手主要承担唱腔末尾“拖腔”的帮唱（称“拖犁头”）。演员演出多取坐姿，台上横放半桌，演员坐于桌后；若双档，则下手坐在左侧。其中，不同地域的演员表演又有所不同，如“桐乡帮”演唱采用桐乡方音，演出多站立，大多不用半桌，走动的幅度较大；“湖州帮”的演唱用湖州方音。故事中人物的对白，则两“帮”均用略带“中州韵”味的地方官话，有的还杂有苏州方音，俗称“苏腔”。正书演出前，常常要唱开篇，称为“堂书”。

湖州琴书的表演形式　湖州琴书的表演有说有唱，说唱相同。民国以前，艺人们结班做戏、分班说书。所谓“结班做戏”，是演出一生、一旦的“对子戏”，或加一小丑的“三小戏”，简单化妆、简陋服装，上上下下，一人分扮多个脚色，行内称为“调唱”，群众称之为“湖州摊簧”。中华人民共和国成立以后，湖州摊簧与湖州琴书严格分离，但二者所用曲调却基本相同。此时湖州琴书的演出，有单档、双档和三个档之分。单档为一人自拉胡琴说唱，俗称“大王胡琴”，又叫“调大王”；双档演出亦分上下手，以上手为主，偏重说表，把握书情进展及节奏，多起书中男角；下手敲搭板，常起女角和配角；三个档一般是在两个演员不会拉琴时，配一个专拉胡琴的伴奏者组成，且第三个演员不开口说唱。湖州琴书的演出均取坐姿，极少站立表演。三个档演出时，伴奏者可以居中而坐，也可坐于台侧或台下。

杭州评词的表演形式　杭州评词的表演形式为有说有唱，说唱相间。传统表演形式为一名男演员自拉胡琴单档说唱，后发展为男女双档，伴奏乐器增加了三弦。双档演出时半桌竖放，男右女左分坐半桌两旁。正书演出前，先唱开篇，名为“提唐诗”，俗称“节诗”。内容与正书无关，为自成段落的完整唱段，既供欣赏，又有定场的作用。演唱及第三人称的说表，采用杭州方言；第一人称的代言说白中，生角采用中州音韵；旦角采用杭州书面语，俗称杭州官话；小旦与丑角，则使用苏州白。

小热昏的表演形式　小热昏的传统表演形式为一至二人敲小锣、拍击三巧板说时事新闻、唱滑稽戏曲、讲笑话、说唱长篇故事。比较灵活随意。

小热昏的演唱场地通常在街头宽阔处，摆放一二条长凳，凳旁放一个可拆卸的架子（俗称“桥梁”），上放一只卖梨膏糖的箱子（俗称“卖包”，因小热昏演员是以说唱表演招徕路人，然后通过售卖梨膏糖作为演出收入），箱子上放小铜锣、三巧板、莲花板、小木鱼等打击乐器，以及折扇、手帕等道具。演员站在长凳上表演，每场演出分四个程序进行：

先是演唱〔锣先锋〕开场。演员踏上条凳后即敲小锣，招徕观众，边敲边嚷，即兴编唱一段〔锣先锋〕（小热昏专用曲调，意以小锣作先导）。一人独唱，也有一人主唱，另一人答话、

接腔的。例如《比媳妇》:"三个老太婆,她们一边烧香念弥陀,一边在那里骂媳妇;骂一声'扫帚精来白虎星',念一句'南无阿弥陀'。幸亏得菩萨都是泥塑木头做,坐在上头照样笑呵呵;假使菩萨是我做啊!我要批评这三个老太婆!"〔锣先锋〕唱罢,告一段落,既是"定场",也叫"吊绷"(意为吸引住观众)。

接着是"卖口"。一人表演的称"单卖口",二人合作演出称"双卖口"。内容或讲新闻,或说故事,搀杂滑稽表演,或用〔三跳赋〕调演唱《水果招亲》、《蔬菜打仗》之类有趣好笑的故事。

第三节是演员发挥专长,说唱拿手的节目。多以唱为主,间以方言插噱。如小热昏名家俞笑飞、赵美英二人的"夫妻档",是唱滑稽京戏,赵先自拉胡琴唱一段《空城计》唱段,字正腔圆,极其正宗,然后俞笑飞分别用宁波、绍兴方言唱同一唱段,唱得诸葛亮成了宁波人,司马懿变成了绍兴人,赢得观众捧腹大笑。

最后,以〔三跳赋〕、〔东乡调〕等曲调唱说长篇故事,以唱为主,间有说表,有时也作"起脚色"表演。唱到故事情节紧张处,即暂停片刻,开始卖梨膏糖,人称"卖关子"。卖糖后,继续演出,最后仍以"卖关子"收场,吸引听众明日再来。

二十世纪五十年代起,分四个阶段进行的传统演出方式渐少,多数改为自击小锣唱故事,又称"小锣书"。也有自敲小锣之外,另增胡琴、琵琶等乐器伴奏演出的情形。

独脚戏的表演形式　独脚戏的表演以讲说为主,杂以学唱和模仿。一般使用上海方言。初起为一人表演,后发展为二人的站立表演,偶尔也有三至四人合演的。以"说、学、唱、做"为主要手段。"说"为二人站着一逗一捧地说故事或讲笑话;"学"为模仿,既"学乡谈"说各地方言土语,又仿街头叫卖和动物叫声,还学唱各种戏曲唱腔,或仿学各种人物形态风貌;"唱"是独脚戏表演侧重的部分,通常用南腔北调来演唱滑稽可笑的唱词,还包括学唱各种戏曲流派唱腔和歌曲小调;"做"指"做功"即动作表演。

独脚戏以唱为侧重的"唱派"表演,演员通常自击"三跳板"唱说。有小乐队伴奏,伴奏人员少则三人,多则十多人,乐器有扬琴、琵琶、三弦、二胡、月琴等。

隔壁戏的表演形式　隔壁戏的表演有说有唱,说唱结合,兼有"口技"和其他的特技表演。有一人独演的,也有二人合演的。演出前室内置一木框架,上围挂幕帐,演员根据演出节目的需要,带着一些能发出声响的道具,如算盘、脸盆、木鱼、小锣等等躲在帷幕后表演。

隔壁戏分"明春"(亦称"亮春")、"暗春"两种表演方式。"明春"是演员先在幕帐外当着观众面表演,说故事、讲笑话;有鸡啼鸟鸣一类的"口技"表演,亦有变小套魔术或"古彩戏法"的内容,还有仿学戏曲唱腔以为逗笑,甚至有单弦拉戏等等的特技展示。随后再钻入幕帐后表演"暗春"节目。单独的"明春"表演,基本上就是独脚戏以及"口技"、"魔术"的表演。"暗春"表演时,一二人在幕后,通过说话、"口技"及运用道具发出的声响演绎一则生活小

故事。观众通过听到的各种声音来感受表演者所表达的场景和内容。

平湖钹子书的表演形式　平湖钹子书的表演以唱为主，说唱相间。表演时，一人以竹签轻敲铜钹、坐着击节说唱（早先“立白地”阶段是站立在一条长凳上说唱）。采用平湖方言说唱，其中故事中人物的官白则用平湖官话（书面语）或中州韵。在书场或茶馆说唱长篇节目时，书台上摆有围着桌围、椅披的半桌和靠椅各一张，桌上放有醒木、折扇、茶杯、茶壶等道具；也有将竹签、铜钹先放在桌上的。演唱开始，先唱开篇，后唱正书。演员不化妆或淡妆，衣着穿长衫或生活便装。

二十世纪三十年代后，受苏州弹词的影响，原先唱多说少的演出形式有所变化：说表增多，注重“起脚色”及“口技”的运用。从五十年代开始，有了女演员，也出现了女单档、男女档、三个档以及多人演唱等演出形式；在一些曲艺会演或文艺晚会上的演出，还用二胡、扬琴、琵琶、笛子乐器伴奏。

唱新闻的表演形式　唱新闻的表演以唱为主，少有说表。有一人说唱和二人合作说唱两种方式：一人说唱时，演员的左腿上放一只小腰鼓，左手持小锣、竹板，右手持鼓槌、锣片（竹片），边敲边唱，也有敲一阵、唱一段的；二人说唱时，一人自敲鼓板说唱主演，另一人在旁敲锣伴唱。演出前，先敲一阵锣鼓“闹场”，接着唱上四至六句“书帽子”，然后先唱“开场书”，再唱“正书”。“开场书”为“正书”前的加唱节目，多为“光绪皇帝坐牢监，皇后娘娘送监饭”一类的时事新闻和生活小故事，“正书”即整本的长篇书目。

嵊县落地唱书的表演形式　嵊县落地唱书的表演以唱为主，辅以说表。以双档或多档表演为多。双档：一人主唱，另一人以鳖鼓、绰板击节伴奏，并以哼〔吟哦调〕的衬词“吟哦依吟哦”帮腔伴唱；多档，即五六个演员分脚色演唱，有三跳板、鼓板、二胡等乐器伴奏。

雀咚咚的表演形式　雀咚咚的表演形式为一人取坐姿说唱，以唱为主，自击小鼓、竹板伴奏。伴奏所用乐器并无严格规定，有采用简板和绷有蛇皮的道情筒伴奏的；还有击打竹筒和小锣伴奏的。

杭州宣卷的表演形式　杭州宣卷的表演以唱为主，少有说表。传统演出多有宗教宣传的色彩，艺人分坐在拼拢的两张八仙桌旁。桌子和椅子上披有桌围、椅披，桌上摆有果品，点燃红烛，颇显庄重。演出者一般有五至七人，其中一人领唱，一手敲木鱼，一手翻宝卷照本宣唱。其他人在每一段末尾接唱“南无阿弥陀佛”的帮腔，俗称“和唱”。民国初年以后，改为分脚色坐唱，除用木鱼击节外，还配备二胡等伴奏乐器。并去除和唱，改用过门伴奏。其中，依然使用木鱼、钟磬击节的，称“木鱼宣卷”；加用二胡、三弦、月琴、扬琴、笙、笛等伴奏的，称为“丝弦宣卷”。

浙江各地的宣卷表演形式均与杭州宣卷雷同。

畲客歌的表演形式　畲客歌的表演有只唱不说和又说又唱两种。只唱不说的畲客歌，有一人独唱和两人对唱两种，且多用高音“假声”演唱。通常在“赛歌”或亲朋聚会时的

业余自娱中演唱，用棍棒碗碟一类器物击拍；在春、秋二社的祭祀和法事等场合，由人称“师公”的专职艺人唱说《高皇歌》等表现畲族历史的神话传奇故事时，才以扁鼓、节板和特有的龙角、灵刀、神鞭、铃钟等伴奏。

有说有唱的畲客歌，多由一人演唱。先以四句山歌唱开头，接着以散文表述故事，说过一段又唱，唱过一回又说，间有“起脚色”的表演，辅以面部表情及手势身段，也有运用“口技”模拟各种声响的技巧运用。

海盐文书的表演形式　　海盐文书的表演形式为有说有唱。由两人表演。通常是在民间的赕佛仪式中进行，表演者因而同时兼任祈神赕佛仪式的主持人，俗称“烧纸先生”（亦有称之为“骚子”的）。演出时，二人分上下手，上手为主唱，又称“掌坛”；下手为辅助，称“副行”或“客师”。时而站立说唱，时而坐着说唱。一唱众和，或用乐队伴奏。“掌坛”主唱实词，称“起歌”，当唱到一段的最后一句落调时，伴唱者以“落来”、“落里来”等虚字应和，称“游歌”；伴唱人员除“副行”外，观众也可帮唱，称“襄赞”。伴奏过门的乐队是由东家聘来的吹鼓手。

表 演 技 巧

说　　功

说　表　　以第三人称口吻叙述的表白和模拟人物的说白之统称。

平　说　　以平和的语调，较少运用“起脚色”和形体动作，娓娓道来的一种说表技巧。

表　白　　以第三人称口吻叙述情景和描写人物的说白。其中，以故事中人物口吻进行叙表的称为“官表”；以第三人称口吻叙表的，称为“私表”。

衬　白　　对书中事物加以评论、解释或旁征博引，以增强叙事知识性与合理性的说表。

官　白　　以脚色身份所讲的说白。

私　白　　演员以第三人称口吻对故事中人物的内心独白所做的表述。

咕　白　　通过脚色的自言自语，说出人物内心的思想活动。

韵　白　　使用诗赋、词赞、挂口、韵语等整齐、精练并押韵的语言，摹情状物，也可作为“官白”使用。

快　口　　亦称“一口干”，以较快的速度，一口气连说数十句而字字清晰，快而不乱。

慢　口　说表慢条斯理，不催不急，却又丝丝入扣，引人入胜。

唱　　功

咬字吐词　曲艺演唱要使听众听明白而加以领会，首重唱腔中的咬字吐词。咬字吐词是演员综合运用声带、气息与口、鼻、咽、喉、唇、齿、舌的结果。演唱时，演员咬字正确，吐词清晰，听众听着也轻松自如；反之含糊其词，口舌不清，俗称"嘴里含着橄榄"，势必不受听众的欢迎。咬字既需有一定的力度，内行称"口劲"，又不能咬得过紧，咬死了会变得生涩而僵硬。不少曲种还讲究字音的头、腹、尾三部分，即声母、韵母与尾音的演唱处理，这样能使唱腔增加厚度与韵味。

透　气　也称"气口"，即演唱时换气的方法。曲艺演唱中有不少慢板长腔，如苏州弹词中的"俞调"、"祁调"、"徐调"，绍兴平湖调中的"蓑衣谱"等，不可能一口气唱完，则须在适当的地方进行换气，有的甚至有好几次。此时艺人在演唱中务必处理恰当，做到从容自如，有时借助过门，有时借助弱势，换得不露声色，方为高手。

做　　功

起脚色　以书目中人物的年龄、身份、性格及外形为依据，以第一人称来状其声音、表情和动作，称为"起脚色"。在传统题材的曲(书)目中以模拟生、旦、净、末、丑相应脚色，并吸收京、昆等戏曲程式进行表演；而在现代题材曲(书)目中则以与人物相适应的表情、面风、手势、身段相配合进行表演。起脚色应做到生动、准确，并点到为止，防止长时间停留，以免喧宾夺主和过分戏曲化。

手　面　指手势，包括双手和两臂的动作，分模仿与演示两种。模仿指与书目中要求相吻合的动作，如开打、抱拳、作揖等；而演示则与口述相配合，以适当的手势来示意，如人物的"下跪"、"高放流星炮"等。手面是说表的辅势，是烘托气氛、渲染环境的重要动作。用作模仿的手势讲究正确、精炼；而用作演示的手势则应大方、适度。

面　风　指面部表情。除了表现书目中人物和说书人的喜、怒、哀、乐、悲、恐、惊情绪以外，还要涉及到更为细腻和特定的面部表情，使听众能从演员的表情上体察书情的发展程度。有的人物还可通过轮目、眯眼、耸鼻、咧嘴等夸张表情加以塑造。不少演员还通过牵动双颊和单颊来塑造"大白面"及"小奸"等可卑形象，浙江湖州籍的苏州评话艺人杨莲青为此绝技的首创者。而在双档演出中，上、下手的面风更需要配合默契"凑"得准确。

眼　神　一般可分为说书人的眼神、书中人物的眼神和说书人配合面风、手势的眼神三种。说书时，艺人的眼神应照顾到前、后、左、右各个区域中的听众，与他们及时交流，

防止“看天花板”说书，以便把听众迅速带入书境；书中人物的眼神应牢记其所在的位置以及与之交流人物的位置，左右、上下绝不能错位，且要眼神使用正确；配合手势等动作的眼神要形象、生动，做到手到眼到、收放自如。

亮　相　在说表铺垫的同时，配合眼神、手面、面风进行形象的展示，称为“亮相”。在人物第一次出场时此技巧的运用显得尤为重要。如苏州评话艺人汪雄飞在塑造关羽、张飞等人物时十分注重亮相，虽然瞬息之间，但在听众脑海中却留下深刻印象，艺人也因此被观众誉为“活关公”、“活张飞”等。

特　技

八　技　曲艺中对口技效果的统称。说法不一，诸如击鼓、吹号、放炮、风声、雷鸣、马嘶等。“八技”的摹学运用，可增强叙述效果的真实性。

表演选例

杭州评话艺人郭君明在《水浒》中的“平说”趣讲　杭州评话艺人郭君明演出的《水浒》，宗王派（王春乔）传统，重说不重做，一路平讲，娓娓而谈，听来好似拉家常，既亲切，又幽默，深受听众欢迎。他的书所涉及的生活面很广，尤多“书外书”，谈古论今，挥洒自如。如说浪里白条张顺把船打翻，使不识水性的李逵落水，然后把他按下提起，提起按下，张顺给李逵“吃大开水”。对此，他这样说：“‘吃大开水’这句俗语，杭州人都这么说，其实推敲一下，这是说错了的。江里边都是冰冷的水，哪里能吃‘大开水’呢？如果是大开水，那么李逵不是落在江里，倒像是在开水锅里了”。说得听众哈哈大笑，又感到入情入理。郭君明的书轻松幽默、噱头笑料俯拾皆是。如说时迁、白胜去探高唐州，到了城河边，没有渡船，时迁见路边有一口棺材，从上面所书名讳来看，是位老先生。于是，时迁便对棺木拜了三拜，说：“老先生，我等梁山好汉无船过河，特向你暂借棺材盖一用，未知尊意如何？”谁知棺材里的老先生阴阳怪气地答道：“我死人只管三块棺材板，至于棺材盖，你尽管取走无妨。”听众无不捧腹，却又佩服他“死人只管三块棺材板”的俗语用得十分贴切。

苏州评话演员汪雄飞在《三国》中的“起脚色”表演　苏州评话演员汪雄飞擅说《三国》，“精、气、神”俱足，口碑极佳。尤其是前《三国》，从“三顾茅庐”到“临江会”，塑造了一系列生动的人物形象。在“赠马”、“草岗收将”、“古城相会”、“三闯辕门”等书中，把关公、张飞等人物说得栩栩如生。如起关公脚色时，人在书台上微微带侧，一手握“青龙偃月刀”，一手捋长髯，满脸涨得通红，加上他天生一双“丹凤眼”，稍一展示，关公的形象就立即呈现在听众眼前，故被誉之为“活关公”。在“三闯辕门”等回中，对张飞脚色的说演，也使他赢得“活

张飞”的美誉。(下图内右一为汪雄飞在讲起关公脚色的体会)



苏州评话演员汪雄飞在说《真假胡彪》时的“咕白”运用 苏州评话《林海雪原》中《真假胡彪》这回书,原来小说中并没有这个情节。说的是土匪胡彪与冒充胡彪的杨子荣在威虎山狭路相逢,座山雕对两人都未信任,如何分辨?座山雕想出了“以马认主”的办法,表演者便以拟人手法设计了马的一段“咕白”:

胡(白):我的好马,大黑虎,你的主人在这里,快过来吧!

马:哺……(咕)声音熟得来,哟,是老东家嘛,长远勿见哉,今朝你喊我,快点过去。

(刚想起步)

杨(白):我的好马,看清楚了,你的主人胡彪在这里!

马(咕):这声音加二熟哉,喔,原来是新东家,今朝新老东家一起来哉!

(所以回头对杨子荣在看,胡彪一见,心里火啊,大叫一声)

胡(白):你看什么? 还不快过来!

马(咕):勿对,老东家发火了,老东家脾气实在坏,用得着我辰光,拨我吃吃饱;有时心境勿好,老酒吃饱,拿我拳打足踢,苦头吃足。新东家从来勿打我,天冷时还给我披块军毯。再说,呒不新东家我早被老虎吃脱哉,现在两个东家都在叫我,论日脚跟老东家长,讲感情新东家亲,现在叫我到哪边去呢?

(胡彪见马呆顿顿,心里急啊——)

胡(白):呔,还不快来!

(边说拳头高高擎起)

马(咕):喔唷勿灵,要吃生活哉,快点逃到新东家那边去,搭倷再会吧!

(马头一昂,朝杨子荣走去,胡彪急忙奔过来,双手把马脚一抱)

胡(白):马啊,你认错人了!

马(咕):啥人要倷拍马屁!

（拉起一脚，把胡彪踢倒在地，座山雕看到这里哈哈大笑，两道阴森森的目光对准胡彪）

"嘿嘿嘿嘿！"

这段表演以马的咕白，解决了一个说表难以一时说清楚的矛盾，且入情入理、简炼幽默高明。苏州评话演员汪雄飞在演出此回书时，辅以眼神、面风、动作、口技，更使演出传神引人。

苏州评话演员胡天如在《彭公案》中的"一口干"说功表演 苏州评话演员胡天如，擅说《彭公案》、《三侠五义》、《施公案》、《小五义》、《列国志》等传统书目，还改编演出了《平原枪声》、《敌后武工队》等长篇现代书。同时，创作了《乔秀成》、《二龙抢珠》两个中篇和《阳澄天兵》、《京江怒涛》等诸多短篇书（曲）目。他的表演师承苏州评话名家朱耀良，擅长"一口干"（一连说几十句不停）。如在"访贾亮"中述说贾兰英的出场："贾兰英听说褚标来此，心中实在高兴，于是更换衣服，梳妆打扮一番，然后跨出房门来到庄厅。这姑娘身穿一件大红缎子面子素绸夹里上绣金线滚边紫色牡丹花短袄，三寸三分高领头，一尺二寸头大袖口，裤里绸如意头，五个头金钮头，一副阔狗牙齿镶边恶咬口。下边是湖绿绉纱百褶湘裙，金镶银嵌水浪形盖底，白袜黑里素相，棉绸缎扎脚带，足蹬红缎弓鞋，鞋帮上绣的是凤穿牡丹花，鞋头上一颗明珠，光芒闪烁。年纪二十勿到十八九岁，梳一个麻姑蟠桃头，横笄金压发，竖插翡翠凤头翘，满头珠翠，桂花油搽得喷香，瓜子脸粉搽得雪白，胭脂点得渲红，眉毛画得蛮细。正是眉如初三月一钩，杏月秋波骨溜溜，两腮酒涡惹人爱，琼瑶鼻下樱桃口。一只手是翡翠臂，一只手上金镯头，手里拿仔块葡萄绉纱绣花单帕子，迈动三寸勿到两寸多点脚背勿高、脚底勿凹、春笋相仿一对金莲，真像嫦娥下凡、麻姑再世、窈窕娉婷、娇娇滴滴喊一声，'奴家来也'！……"大段说词胡天如一口气念完，往往博得满堂掌声。

苏州弹词演员张雪麟的"噱功"和"翎子功"表演 苏州弹词演员张雪麟说表灵活，以噱见长，但绝不信口雌黄，油嘴滑舌。且大部分为"肉里噱"。如说到公堂上用刑要打板子，他便说："这板子又阔又厚，这么样大（手势），是从绍兴买来的。"听众费解，板子为什么要从绍兴买来？他接着说："标标准准叫绍兴大板！"于是引来哄堂大笑，笑他把用刑的板子与戏曲中的绍兴大板曲调扯到一起，荒唐得可爱。又如说《董小宛》里的钱谦益老谋深算，门槛极精，三代元老，已经九十六岁高龄，这便叫"门槛精到九十六"，扯上一句俗语，使人笑得服帖。他的"外插花"噱头也十分贴切，绝不游离书情。他还擅说清朝书，如《杨乃武》、《董小宛》等，书中有不少官员脚色，根据品级，非但服饰、补子不同，官帽上的翎子也各异。每当书中刘雪彤、洪承畴等人物出场，需要晋见上级或拜谒之时，张雪麟便在说表铺垫的同时，把身体一侧，左、右手相互在手背上一拍，表示翻下马蹄袖，双手一甩，表示甩挺袖口，然后"箭衣"一撩，身体向前一倾，左腿打弯，作下跪"马步"之状，右手向下"打签"，左手握住虚开一至二折的纸扇（这便是花翎的大小，官大多开，官小少开），置于脑后，模仿翎子有节奏的一抖，一位清朝官员的形象便活脱脱地呈现在听众的眼前，令人拍手称绝。

苏州评话演员殷小虹在《血滴子》中的"趟马"表演　苏州评话演员殷小虹，继承其父殷剑虹的"衣钵"，擅说《血滴子》一书。当说到"英雄聚义"一回时，有一段吕四娘等三人骑马出场的雄伟场面。这在戏曲舞台上演员可通过劈叉、鹞子翻身、蝴蝶穿花等一系列程式动作加以表演。而在书台上则不便展示直观动作，殷小虹则借鉴戏曲之长，运用说表手段，采用"未出人物先出马"的说表加口技式处理。三匹马从三个不同的方向奔驰而至：第一匹马来自平原大道，一声马嘶先轻后重由远而近；第二匹马出自高山之巅，一声马嘶先昂后沉由高而下；第三匹马来自深山峡谷，一声马嘶先闷后扬迂回而来。三声马嘶三种分档，三匹马蹄三种脚步，使听众闻听其声，如见其影，勾勒出一幅群马奋蹄的生动画图。再结合说表，给马背上吕四娘等三人一一"开相"，使听众真的感到来者人强马壮，雄伟无比。

李莲生在隔壁戏《卖糕儿》中的"口技"表演　隔壁戏《卖糕儿》，以口技描摹市井生活，生动感人，尤以李莲生的表演令人称赞：演出开始，布幔里传出母、女两人一大一小、此起彼伏的鼾声，接着公鸡叫了，从户外鸡叫到灶间鸡窠里的鸡叫，表明拂晓时分，阳光已从屋外照到屋内，街上有人经过，石板路上传来清脆的脚步声，而母女两人就睡在沿街的房屋内，脚步声吵醒了母亲，口里喃喃有语，搔痒、翻身，床铺发出"吱格"、"吱格"的声响。此时，女儿被惊醒，开口叫娘，母亲要女儿再睡一会儿，而自己睡意还浓，不觉又睡着了。女儿再叫，遭到母亲谩骂。终于女儿讲出睡不着的原因，原来肚子饿了。母亲说："卖糕的人还没有来"，接着又翻身睡去。此时"黄条糕、茯苓糕"的叫喊声从远处传来，由远及近，女儿怕母亲骂，轻轻地叫，母亲未应。"绿豆糕，细沙糕……"叫声愈来愈近，"薄荷糕，水晶糕"的叫声已经到了门口，女儿用力推醒母亲。母亲无奈只得起身，一边骂骂咧咧，一边起身、穿衣、着鞋、开房门、下扶梯……，而此时卖糕声却愈来愈远了，待母亲开门之际，卖糕声已经听不见了。此时，母亲埋怨，人重新回到楼上，卖糕声复又响起，而且愈来愈近。母亲再次下楼，卖糕人复又远去。如此反复数次，母亲骂，女儿哭，观众笑，把演出推向高潮。正闹得无法收拾之际，突然一声高喊："松子糕，百果糕！"卖糕人的出现，使母亲喜出望外，连忙奔至窗口，用足平生之力，喊一声："卖糕儿！""来啦——！"演员的头从布幔里钻了出来，表演结束。

独脚戏演员吴剑伟在《阿毛乘火车》中的"起脚色"表演　独脚戏《阿毛乘火车》中的阿毛形象，是绍兴乡下的蜡烛店"小开"（土财主），既有在乡里作威作福和好占便宜的劣根性，又具有他初到杭州诸事陌生却又不懂装懂、外强中干的虚伪性。节目通过阿毛乘火车前后的片断表演，塑造了一个可悲可笑的乡下土财主形象，独脚戏演员吴剑伟对此的表演堪称绝倒。一出场，"阿毛"头戴瓜皮帽，身穿枣红色花缎绸长袍，腰间束一根湖绿色的绸带，未开口，观众即对其不伦不类的形象发笑。而当警察要来搜身时，他唯恐身边的银两被抄，摆出了色厉内荏的凶相，把警察也给唬住了。但言语中却又露出了自己是蜡烛店小开的身份，终于受到警察的欺凌。而在买火车票时，为了慢车、快车他又算了一笔账："乘快车

要化三万多块钱，只能坐五个小时火车；而乘慢车却只要一万五千多块钱，反而能坐足八小时。”于是，他认为坐慢车合算，决定去买慢车票。逗得观众开怀大笑。

朱桂英对宁波走书的表演改革 旧时，宁波走书艺人多为盲人，加上书场条件的限制，因此表演区都是一张半桌两把坐椅，表演台步称之为“老三步”，即向前、向左、向右走三步，既不能向后，又不能转身，即使退后须保持面向听众。二十世纪五十年代，朱桂英打破定则，从演唱《柿子红了》开始，她撤掉了半桌和坐椅，让乐队排列在一边，使书台留出了较为宽畅的表演区，让演员能表演幅度更大的动作，使宁波走书真正地“走”起来。这一改革使她在原曲艺演唱队学的台步、动作等基本功进一步得以发挥，人物形象更为生动，并为其他艺人所仿效。同时，朱桂英又在书目、唱腔和伴唱上作了一系列改进，使宁波走书更为听众所喜爱。

舞台美术

浙江曲艺的舞台美术，是随着曲艺活动的发展和演出条件的改善，从无到有逐步发展起来的。

旧时，曲艺演出以露天场地为主。农村以田头地角，诸如晒谷场之类为阵地；城镇则以街头巷尾、空旷之处为地盘。至于南宋时临安的瓦肆勾栏，民国时期杭州的“梅花碑荦地”和“江北大世界”等，已是当时上好的露天演出场地了。演员虽有一定的服装、道具、化妆等，但由于条件的限制，均较粗陋、简单。

室内演出场所，开始时大多利用庙宇、祠堂等空旷之处，后来有了茶馆及专业书场。舞台由用门板或床板、长凳搭成，或用几张八仙桌拼接，发展到后来在茶馆里搭建有砖木结构的固定舞台，但面积较小，多在五六平方米左右。书台上的装饰一般只挂艺人演出的“书牌”，道具限于书桌、靠椅和搁脚。

浙江曲艺演出的化妆，也是从无到有的。但以淡妆为主。也有例外，如双簧、小热昏等曲种演员化妆，则以丑妆为主，以达夸张、滑稽的效果。服饰多以曲艺演员的本人身份着装。道具一般以随身携带的小道具为主，但也有一定规模的大道具，如龙船等，还有根据特定内容所需的特殊道具。灯光更是比较简单，能照明即可。

一些带有宗教色彩的曲艺演出，根据活动需要，有着特殊的服装、道具、摆设等要求。

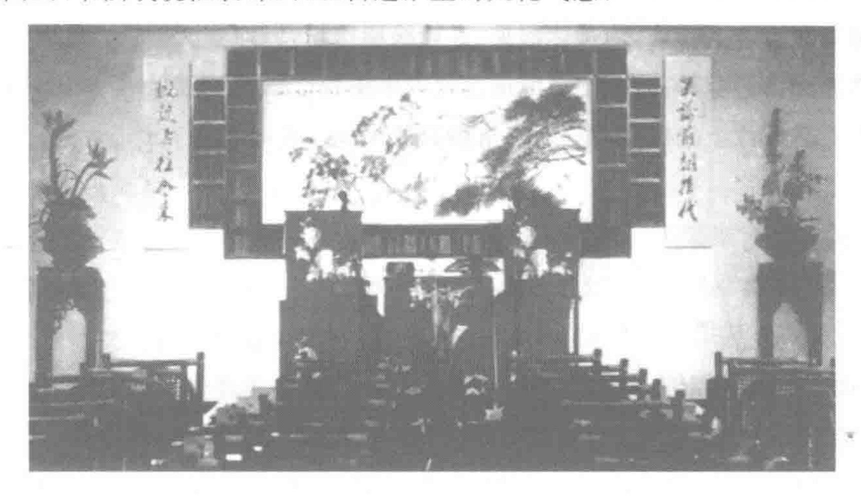
真正舞台美术意识的萌芽，应是清末民初各地清书场的建立，以及中华人民共和国成立以后迅速发展的专业书场兴起之后。书台面积不断扩大，舞台上诸如背景、台标、书画等美化手段逐步充实，道具、设施、音响、照明等也大为改进，共同营造着演出的审美环境。

舞台装置

茶馆书场布置　早期多数就地取材，临时搭建。通常以长凳上置木板搭成五六平方米的矮台，上放半桌、靠椅。因靠椅较高，下面的搁脚用砖或甏，后来用木制的。半桌上有桌围。散场后舞台拆除。后来茶馆书场曲艺演出多了，有不少发展为砖木结构的固定书台，如杭州的雅园、西园、喜雨台等茶楼即是如此。书台上半桌与靠椅还用丝绒或平绒的桌围、

椅披装饰，上绣茶馆的名称。有的演员自带桌围、椅披，上面也绣有书社名称，或书有“木铎遗风”等字样。书台旁则悬挂书牌，上书艺人姓名、所属团体、演出节目等内容。

清书场布置　清书场是相对茶馆书场而言的。茶馆书场以供应茶水为主，演出为辅；而清书场则以曲艺演出为主，除演出时供应茶水外，平时不卖茶，故亦称专业书场。清书场的布置比茶馆书场讲究，一般都有固定书台。面积也比较大，如据 1952 年调查，湖州西园书场书台的宽度为二百六十六厘米，进深二百三十三厘米。一般书台高度在七八十厘米间，采用“镜框式”较多，两边耳房往往为男、女艺人的宿舍。书桌、坐椅、搁脚多为定制的木制品，用料讲究，古朴典雅。书桌、坐椅上的桌围与椅披多为墨绿或紫红色的丝绒制成。书台后墙上有字画装饰，两边悬挂书牌或对联。有的专业书场的书台和设施更为讲究，面积在二十平方米以上。书桌与坐椅上的桌围、椅披用亮丽的织绵缎制成。台后有天幕或古色古香的屏风作装饰。演出时台口摆放鲜花，或有听众所送的花篮作点缀。书场周围墙上有的悬挂国画、书法或镜框装饰画，以营造浓重的文化气息。



堂会演出布置　堂会的书台多数临时搭建。喜庆堂会一般搭于厅堂前面的天井中，台上铺以大红毡毯，四周围以布篷，桌围、椅披，以红色为基调，以显喜庆气氛。如为丧事，则以素色为主，以便与悲哀的气氛相协调。如为女眷或少数贵宾演出的堂会，因听客不多，无须搭建书台，只在平地上铺一红毯，艺人即在上面演出。

宣卷经堂布置　分为“大乘坐”与“小乘坐”两种。大乘坐又名“对圣宣讲”，朝南正中墙壁上挂有神轴，神轴前设祭桌，祭桌前设拜团。拜团前摆放两张八仙桌，上供纸马、供品，演员面朝北对神轴进行宝卷宣讲；小乘坐又名“背对宣讲”，即演员坐北面南，背对神轴宣讲，两张八仙桌位置移至西面墙根，正中处留出祭拜区域。

祈神赕佛厅堂布置　旧时，曲艺演出常被民众作为祈神赕佛的娱神手段。演出时，厅堂设上、中、下、东、西五桌。正厅中央设三桌：上筵靠北，用三张八仙桌叠高而成；中筵居

中，用两张八仙桌叠成；下筵在前，一张八仙桌。东西两筵分放左、右两侧，均为一张八仙桌。五筵之上均供有三牲、瓜果、糕点、香烛，上面均供有神位马幛、香案，下设拜团。

唱夫人厅堂布置　丽水鼓词堂会演出装置。旧时，丽水、青田、缙云、松阳一带，人们把传说中的陈十四夫人视为解难救厄者，特别是妇女、儿童的保护神。所以有请丽水鼓词艺人专门表演《陈十四夫人》长篇书目的敬神祈福习俗。演出时，厅堂上设有“夫人”神位，供桌上有香案、烛台。供品分荤、素两桌：荤的为鸡、肉、蛋、馒头等；素的有水果、香菇、木耳、桂圆、糕点等。桌上还放一盏“五方灯”，还有一面镜子、秤、秤砣，以示压邪。

化　妆

浙江曲艺演出，在没有书场（堂会）以前，演员都不作刻意化妆。进入书场后，起初亦不化妆，后来有了女艺人参与，为美化起见，开始涂脂抹粉，但均着淡粉妆。后因台上照明光线强烈，为避上台脸色惨白，有的男演员也化一点淡妆。双簧、小热昏等演出，则按戏曲小丑的模式，在鼻梁涂上白粉，增强夸张、滑稽的效果。

服　饰

浙江曲艺演出的服饰，随时代发展而变化。

浙江流行的大部分曲种中，男演员的服饰，在清代至民初以后，穿长袍、马褂，戴瓜皮小帽。后来慢慢摘去了帽子，脱去了马褂，只穿长袍。长袍的用料视演员的经济条件而定，比较讲究的穿毛料、花呢、凡力丁等；夏天穿“香烟纱”、“印度绸”，里面还衬有白纺绸或白府绸的短衫，袖口翻卷，显得潇洒而倜傥；个别的大热天里面还穿“竹衣”，可防外面衣服被汗沾湿。条件差的艺人虽穿长袍，却为布料，甚至打有补丁，色泽褪白。男演员脚上起初穿玄色布鞋，后改穿各式皮鞋。中华人民共和国成立后，在演出新节目时，男演员有穿中山装、中式短袄及西装等情况，但在演出传统节目或历史题材节目时，仍以长袍为多。

女演员早年以穿旗袍为多。后来在旗袍的领口、长短、开叉、镶边、衬裙等款式上不断变化。除旗袍外，有时也穿中式大襟或中西式靠身短袄的，下穿西式长裤。在演出新节目时，也有穿羊毛衫、时装、裙子等的情形。二十世纪八十年代以后，女演员的服装更是色彩斑斓，有的镶嵌电光片、珍珠、水钻等，加上项链、耳环、胸针、胸花等各种饰品，显得珠光宝气，环佩叮当。脚上早年穿绣花鞋，后改穿各式高跟皮鞋。

个别艺人为引人注目，也有穿得不拘一格的。如清光绪三年（1877）苏州弹词演员陈星

南、陈月娥父女在湖州演出《果报录》时，“星南身穿箭衣外套，头戴红顶花翎；月娥则披风红裙，活如一幅‘行乐图’”，便是一个例外。有的演员出于个性，喜欢女扮男妆，如苏州弹词演员姚荫梅之母王小红，艺名也是娥，演出时喜欢“时扮男装，大辫一条”，也为另类。另外，在特殊政治背景下，演员的服饰也显得十分特殊。如“文化大革命”期间，男女演员在演出中均穿草绿色军装，脚蹬军用胶鞋，臂戴红色袖章，以示“革命”，便是一例。

除本色穿着外，有的曲种或曲目，因特殊需要穿着特殊的服装。如永嘉的温州道情在“排街”演唱时，身穿道袍，头戴道巾，打扮得与道士无异；还有的曲种，如小热昏演出时，演员身穿蓝、红花布背心，头戴媒婆的瓦帽，脸上架无镜片的大框眼镜；双簧演出其中的一人身穿媒婆大褂，头扎往上翘起的大辫等等，都是为了增强演出时的滑稽效果。

道　　具

浙江曲艺的演出道具中，书桌、坐椅、椅垫、搁脚等一般由书场准备，其中桌围、椅披也由场方准备的为多。艺人随身携带小道具，如醒木、折扇、手帕等。有的曲种演员还需自带演出需要的特殊道具。

书　桌　一般为长方形的半桌。其来源相传为春秋时，晋国屠岸贾之妻为阻止丈夫谋反，请张维演讲忠孝故事相劝，不料屠闻听大怒，用剑劈斩，张维以桌相抵，被劈为两半。张逃到他处，以半桌为物证痛陈屠岸贾罪恶。此后说书人便以半桌作为道具以示纪念。浙江曲艺除少数曲种外，一般都需使用。艺人演出时，上置乐器、茶具、醒木、折扇、手帕等。表演时还可以用作两军对垒的城墙、远眺时的扶手等。其摆放位置在书台的中央靠前，单档或三个档可横放，双档时则直放。前面均有桌围围栏。

坐　椅　多为高脚、木制，以便艺人坐时上身正直。上有椅披，中有坐垫（也称“君垫”，相传为清乾隆帝所赐王周士而得名），下有搁脚。台上坐椅与演出艺人数相同，单档一把，置于横放半桌之后方；双档两把，放在直放半桌之两旁；三个档三把，在横放半桌的两端与桌后各一把。如有伴奏人员，则另用一般坐椅或钢折椅。

醒　木　苏州评话、杭州评词等艺人使用，苏州弹词艺人有的也使用，有的则以折扇代替。又名“止语”，用硬木或玉石之类制成，讲究的艺人有使用水晶甚至翡翠制成的。主要用以烘托气氛和在提醒听众注意时敲击。

折　扇　或与日常折扇相同，或较通常折扇为大。在演出中使用，可增加洒脱之气。还可虚拟代替送茶的茶盘、文人的书、笔、犯人的枷锁、书信、圣旨、贩夫的扛棒、武生的兵器以及清代官员的花翎等。不少艺人还有“转扇”、“抛扇”等特殊技巧，更可为演艺添色。

手　帕　既作天热时演员揩汗之需，又可用作道具，如虚拟代替圣旨、书信、状纸等

物;有些说书人表演时将手帕从中间拎起,可拟作斩杀的首级。

茶壶、茶杯 书桌上放置的茶壶、茶杯既可供艺人解渴,又可用作书中人物的茶具。茶壶还可代替巨石,茶壶盖代替镜子、盾牌;有的演员用茶壶盖在壶上轻拍发出声响,再辅以口技,可作为“吹打”、“鼓乐”之声,用在表现成亲、接官等场合,渲染热闹气氛。也可用作虚拟地雷、炸弹等武器。

龙　船 温州唱龙船艺人的专用道具。制作精细,内有神龛,供奉“陈十四神像”,可焚香点烛。艺人在游走演出时,背在身后。到居民家,便停歇在门口或庭院中,然后坐在龙船边演唱。

灯　　光

浙江曲艺演出的灯光比较简单。早年在露天演出阶段,农村,尤其是山区多以竹篾、松脂照明。在城镇如小热昏演出,则借用路灯光线,有的自备风灯,条件好的使用汽油灯。

室内演出的照明,在有电灯之前,通常用蜡烛。书台上的蜡烛还用于计时。有的书场在开书与剪书这两天点红烛,其余时间点白烛。后来书场内改用风灯(亦称马灯),再后来在书台前与书场中悬挂汽油灯,每至“小落回”,书场工人给汽灯打气,以使亮度维持到散场。

二十世纪二十年代以后,电灯逐步普及,书场改用电灯。初为白炽灯,后改为日光灯,以后又用“小太阳”。专业书场中不但重视照明,还注意配光。逐步使用起聚光灯后,更有完善照明的面光、侧光、顶光等的使用,有的还配以红、黄、蓝、绿等色纸,使书台更加美丽协调柔和。有的书场还在门口映起了霓虹灯字牌,使得书场更为醒目和气派。

机　　构

浙江曲艺机构出现的时间甚早，已知最早为南宋时期。南宋建都杭州后，城市经济迅速发展，北方的民间曲艺艺人也随即至杭，与当地艺人融为一体。他们在瓦舍勾栏演出的同时，先后组织了各种同业班社。据周密《武林旧事》记载，小说艺人组织了雄辩社，唱赚艺人组织了遏云社，耍词艺人组织有同文社，吟叫艺人组织有律华社，清音艺人组织有清音社等等，还有小女童年像生叫声社、八仙社、神鬼社等。宋元时期，浙江还出现了曲艺创作组织，如南宋的杭州书会、元代的古杭书会、武林书会等。一批科场失意的文人和具有创作才能的人士以书会的形式组织起来，为曲艺艺人撰写曲本。至明清时期，演出团体更为繁多，并以杭州为中心向外辐射。丽水、缙云、金华、武义、永康等偏远山区也组织起班社、行会。如建于明嘉靖时期的缙云鼓词行会，明代中叶的武义鼓词行会等。至清朝和民国时期，名目更多，范围更广。

专业社团的兴旺，也给业余曲艺活动带来影响。明朝永乐年间，台州出现的词调票友组织花山社，成为已知浙江最早的业余曲艺组织。此后，业余票房和团体一直兴盛。

中华人民共和国成立之后，曲艺艺人当家做主，也成为社会的主人，组织建立了自己的演出团体和行业协会。至二十世纪八十年代中期，除全省性的组织浙江省曲艺家协会外，各市、县均建立了相应的曲艺协会；除省级的曲艺演出团体浙江曲艺团外，各市、县也有独立的演出团体。

班社、演出团体

允春会　兰溪摊簧演出团体。民国十九年(1930)，兰溪摊簧艺人蔡寿昌在余庆会、群乐会散伙后，与陈镇品、郑德禄、冯周杰、吴少峰、樊志昌、诸葛蒲州、朱允升、林齐山、罗正春、方华宝等人组成允春会，蔡寿昌亲自教唱。民国二十五年，该会由柳庆南接办，改为同乐会。时值抗日战争，时局较乱，该班社停止活动。抗日战争结束后，蔡寿昌、徐绍棠等重组允春会，并曾多次在商会演唱，曲目有《玉兔记》、《出猎回猎》、《麻地》、《相会》等。中华人民共和国成立前，该团体已少有活动。

杭剧春秋社　杭州摊簧演出团体。抗日战争期间，杭剧高台戏班都散伙解体，有些艺人转到平台清唱，在茶店里搭一小台（平台），三五人一组上台演唱，台下由二胡、三弦伴奏，演唱艺人兼鼓板。有些渐渐不唱杭剧调而用越剧演唱，故又名为杭绍剧春秋社，主任孙宝童（又名小宝童）。在抗战胜利后，该社的平台清唱发展到十三四组之多。最红的有王桂珍、王桂凤的王家姐妹组，配有著名的杭剧"强顿弓"琴师金小龙的胡琴，郝鹏芳的三弦伴奏。另外还有郭月英、郭月珍的郭家姐妹组，方烈甫的夫妻组，邵炳荣、潘美春、邵连珠的家庭组，周菊影组等等。杭绍剧春秋社社址在皮市巷元帅庙内。二十世纪五十年代初，一直由孙宝童任主任，朱少卿为副主任。到1956年，王家姐妹参加了曲艺实验组，冯招娣、阮凤娥、沈金凤参加杭摊组。1958年，杭绍剧春秋社撤消。

杭州杂艺改进社　杭州曲艺和杂技等的专业演出团体。杭州的小热昏艺人俞笑飞于1950年发起成立，社址在皮市巷元帅庙内，杂技演员高鹏飞为副主任。小热昏艺人徐乐天为秘书，兼总务。社中主要演员有小热昏演员安永林、俞顺金、俞照发、安忠文（艺名筱翔飞）、陈锦林、邵文生（"开口笑"）等十数人。演出以"锣先锋"开场，短段笑话谓"卖口"，以糖代票，长篇压脚有《杨乃武与小白菜》、《家庭恶产》、《王慧如与陆根荣》等。另外，该社还有"京剧清唱"，由艺人带一琴师，在茶楼酒肆出入，以清唱谋生。还有唱绍兴大班的，俗称"吹唱道士"，专演堂会。还有杜福庆、杜福妹的木偶班，刘少山、刘少舫兄弟的杂技班，以及街头卖药的"成药组"。1958年，有的艺人参加了杭州曲艺团，有的艺人参加了杭州曲协一、二、三、四演出队和杂技团、绍剧队。至此，杂艺改进社撤消。

衢县曲艺队　专业曲艺演出团体。集体所有制。建于1950年，有艺人八名，隶属衢县曲艺协会。1967年，曲艺队改由县文教局领导，成员有崔才香、俞荣花、汪宝鼎、袁耀明、程宝玉、蒋晓芬等人。1981年，易名衢州市曲艺组，成员有严邦镇、吾炳娟、金城、余良樟、许彩根、黄瑾铭、陈水根等艺人。袁耀明任组长。演出的曲种有金华道情等。经常演唱的传统书（曲）目有《全家宝》、《玉堂春》、《凉亭会》、《梁祝》、《珍珠塔》、《仁贵别窑》、《宝莲灯》、《双狮图》、《白蛇传》、《血手印》、《秦香莲》、《狸猫换太子》等；也曾演出《红灯记》、《沙家浜》等现代曲目。演出活动的地区除衢县、龙游、江山、常山、开化外，还有兰溪、金华、建德、遂昌、永康以及与江西、安徽接壤的部分边境城乡。

湖州市新评弹工作队　专业曲艺演出团体。集体所有制。1949年4月湖州解放后不久，湖州的曲艺组织同乐社艺人改由湖州市人民文化馆管理。除演出当地曲艺外，还设有评弹组，演出苏州评弹，组长凌文君，组员张如君、王如荪、刘兰香、董剑卿等。因绝大多数艺人不是湖州籍，故不久纷纷离去。1952年8月，同乐社中擅长演出湖州摊簧的艺人另行成立同乐剧团（即湖州湖剧团前身），余下许云天、董云魁等加上评弹组留下的董剑卿共二十七人，成立了湖州市新评弹工作队，对外称湖州市新评弹工作团。1953年8月，湖州市新评弹工作队艺人参加了由湖州市戏曲改进协会和市文化馆联合举办的"湖州评弹艺

人学习班”。1954年7月至8月，湖州市新评弹工作队的艺人，又参加了湖州市人民政府文教科、文化馆和戏改协会举办的“湖州地方曲艺艺人短期训练班”，通过政治和业务方面的学习，主动放弃了《小金钱》等书目的演出，还观摩学习了现代戏《妇女代表》，进行了曲艺节目的整理和曲调记录工作。1956年曲艺艺人登记后新评弹工作队撤销。

温州市曲艺团　专业曲艺演出团体。集体所有制。1952年成立温州市曲艺队。1964年7月撤队成立曲艺团，团长周咏然，副团长项宗光。曾举办革命现代曲目观摩演唱大会，参演曲种有温州鼓词、温州弹词、温州莲花、温州讲书、温州道情等，演出了《李双双》、《雷锋》、《送肥记》二十多个新曲(书)目。“文化大革命”期间一度停止演出。1972年4月恢复，由林永森、丁凌生、丁振远等下乡巡回演出，曲目有《峰河激浪》、《杜鹃山》等。1978年12月，曲艺团招收新学员，其中温州鼓词学员十二名，温州弹词学员五名，温州莲花学员三名。此外，尚有团外培训人员叶海琴、郑庆德等六名，不少学员后来都成了曲艺骨干。1979年10月该团参加温州地区庆祝国庆三十周年曲艺会演，丁凌生表演的温州鼓词《包公赔情》等获表演一等奖。

平湖县曲艺团　专业曲艺演出团体。集体所有制。1956年10月，平湖县曲艺协会成立，入会艺人有五十多人。曲种有平湖钹子书、平湖太保书、苏州评话、小热昏等八种。1958年10月，在此基础上建立平湖县曲艺团，有演员十五人，其中平湖钹子书十一人，平湖太保书、小热昏各一人。1962年演员扩至三十六人，1964年开始编演新书。1969年12月解散。1972年12月成立曲艺改革学习班，1975年4月又成立平湖县曲艺队，1978年11月恢复平湖县曲艺团名称。1979年民间艺人重新登记发证，该团有平湖钹子书艺人二十余人。二十世纪八十年代中，该团与平湖书场合并为一个单位。

平湖县曲艺团自编曲目较多，早在1958年初，徐阿培编演的平湖钹子书《双人双铧犁》获嘉兴专区曲艺会演一等奖；7月份，该节目又在浙江省首届曲艺会演中获奖。平湖县也被评为浙江省曲艺工作先进县，徐阿培还赴北京参加第一届全国曲艺会演及中国曲艺工作者代表大会，该团连续四年被评为省文化系统先进集体。1964年以后，陆续改编、上演了苏州评话《八一风暴》、《智取威虎山》、《敌后武工队》、《江南红》、《永不消逝的电波》等。1976年，双档钹子书《情深如海》在嘉兴地区会演中获第一名。1978年，开篇《两个老婆婆》在浙江省曲艺会演中获奖。

绍兴县曲艺团　专业曲艺演出团体。集体所有制。前身为绍兴曲艺协会，成立于1956年11月20日，曲种包括绍兴莲花落、绍兴摊簧、绍兴评话、绍兴平湖调、绍兴词调等，共有演员一百余人。协会主任李永鑫，副主任倪云花、章志华。主要演员中绍兴评话有李永鑫、章志华等，演出的代表曲目有《隋唐演义》、《三国演义》；绍兴摊簧有范五十、倪云花、沈宝奎等，演出的代表曲目为《卖草囤》、《十不许》、《荡湖船》、《游码头》等；绍兴平湖调有钱大可、胡绍祖等，演出的代表曲目为《曾记梨花》、《单刀赴会》、《渔家乐》、《折桂庭》等；绍兴词调有谢茹珍、谢佳民等，演出的代表曲目有《螳螂做亲》、《何文秀》等；绍兴莲花落有

王金富、金鹤锦、王德兴、丁水堂等，演出的代表曲目有《娘家节诗》、《分家节诗》、《箍桶节诗》、《矮婆节诗》、《闹稽山》、《乾隆皇帝游山东》、《珍珠塔》，《马家抢亲》等。另外还有双簧、滑稽等形式。1972年，在此基础建立曲艺团。绍兴莲花落曲目有《母女会》、《唐伯虎点秋香》、《合同纸》、《玉连环》、《三滴血》等。（下图为1965年1月20日绍兴曲艺团绍兴摊簧青年队全体合影）



杭州曲艺实验组　　专业曲艺演出团体。集体所有制。1957年春建立，由独脚戏艺人吴剑伟任组长。抽调了杭剧春秋社的王桂珍、王桂凤等演员和吴大毛、郝鹏芳、肖祥华等伴奏人员，以及杂艺改进社的小热昏演员安忠文，评话温古社的杭州评词演员金荣棠，加上杭州摊簧组的大部分人员组成。演出的主要曲目有独脚戏《想一想》、《黄河大铁桥》等，杭州评词《闹严府》、《打柴得宝》等，武林调《三堂会审》、《岳母刺字》等，小热昏《高福安打东洋》、《比媳妇》等，杭州摊簧《断桥》、《覆钵》、《疯僧扫秦》、《僧尼下山》、《万罗灯》和《临江会》、《描容》等。后改名为杭州曲艺实验演出队，队长仍为吴剑伟。1958年9月，杭州曲艺团成立，该组撤消。

桐乡县评弹团　　专业评弹演出团体。集体所有制。1956年，崇德县、桐乡县分别成立曲艺协会，参加者以湖州三跳艺人为主。1957年苏州评话演员张文荫由昆山调至桐乡，1958年11月崇德县并入桐乡县，曲协人员增加，至1962年底，苏州评弹演员达十四人。1965年，通过整顿，成立曲艺队，有苏州评弹演员十人。1966年“文化大革命”开始后，曲艺队停演，至1970年5月，苏州评弹演员大多转业改行。1979年10月，在曲艺队基础上成立桐乡县评弹团，负责人朱国仁、吴帼英，演员十四人。二十世纪八十年代中期又停止活动。

杭州曲艺团　　专业曲艺演出团体。集体所有制。建立于1958年9月。团长俞笑飞，副团长吴剑伟、李伟清。主要演员有：杭州评话演员李伟清、华永奎、朱云龙等，杭州评词演

员金荣棠、郭月英等，苏州弹词演员金湫芳、金采芳等，小热昏演员安忠文，上海说唱演员朱伟芳、胡梦恩，武林调演员王桂凤、贺美珍，绍兴摊簧演员余彩云，杭州摊簧演员冯招弟、金根官等。全团编制四十五人，包括音乐伴奏人员肖祥华、吴大毛、郝鹏芳、王宝善等。1960年起，杭州曲艺团编制扩大，李佶为团长，王萍为副团长。后曲艺团下设三个演出队：评弹队，队长董学田；上海说唱队，队长杨志印；绍兴摊簧队，队长王琪成。拥有三个演出场所：鼓楼曲艺场、庆春曲艺场、杭州书场。此时杭州曲艺团人员发展至二百余人。1963年又缩编，人员逐渐精简，1969年"文化大革命"中被撤消。

1978年恢复重建，李伟清、金采芳等归队，王鹏飞任队长，胡九臬、宋彩英、李伟清为副队长，组成杭州曲艺队，后改名为杭州滑稽剧团。1980年，杭州市文化局决定将滑稽与曲艺分开两团建制，恢复杭州曲艺团，两团团长分别由宋彩英、李伟清担任。

宁波市曲艺团　专业曲艺演出团体。集体所有制。1958年宁波市文化局在解散原市曲协小组后，于1959年下半年正式成立了宁波市曲艺队。队址设药行街市展览馆内，负责人纪运安。1964年改称宁波市曲艺团，演出宁波走书、四明南词、宁波评话。其中，宁波走书演员有应兰芳、许斌章、朱桂英、范秀英、张剑萍、徐筱红等，书目有《大红袍》、《白鹤图》、《平阳传》、《双珠球》、《日月琴》等。四明南词演员有陈莲卿、蔡才德、金凤仙、柴彬章等，书目有《珍珠塔》、《玉蜻蜓》、《双珠凤》、《何文秀》等。宁波评话演员有张少策、楼世游、叶桂春等，书目有《水浒传》、《岳传》、《杨家将》、《山东马永贞》、《王瑞伯》、《隋唐》等。曲本创作员有应毅、陈白枫。还有青年演员干小英、范利忠、励成龙、励琴琴、陈雪蓉；乐队伴奏人员刘仁福、杨三来、任绍康、钱元明、陈祥元等。

1958年，四明南词演员许斌章赴京参加第一届全国曲艺会演，演出书目是应毅创作的《朱德能创造防护罩》。同年，朱桂英演唱由陈白枫改编的宁波走书《三斗六老虎》赴省会演获奖。1964年起该团组织人员编演了新书目《红色娘子军》、《红灯记》、《野火春风斗古城》、《艳阳天》、《风雷》、《小城春秋》、《三斗六老虎》等二十余部。1965年至1966年，宁波曲艺团又吸收新成员，从市越剧团、市木偶剧团和学校抽调应佩佩、邱亚凤、陈姣蓉、唐维淑等十余人组建曲艺小分队，深入农村和学校，演出形式多样、短小精干的节目。

1966年"文化大革命"开始后，该团被迫停演，1969年底解体。1978年重建，纪运安任团长，原老艺人张少策、朱桂英、许斌章和青年队员励成龙、钱元明、陈祥元等归队；又吸收一批学员，共有团员三十余人。宁波走书、四明南词、宁波评话恢复演出。同时，增加了相声、独脚戏等。节目有《送花楼会》、《借银子》、《琵琶恨》、《我当嫁伊》等。1980年起，还赴台州地区各县演出，深受听众欢迎。1981年解散。

嘉兴市评弹团　专业苏州评弹演出团体。集体所有制。1959年4月，家住嘉兴市的苏州评弹老艺人蔡筱舫，乘赴苏州学习之机，与胡天如、唐尧伯等十四位评弹艺人商议到嘉兴组建嘉兴县评弹队。后经嘉兴县委宣传部批准，任命胡天如为队长，蔡筱舫为副队长，

队部设在中基路杨家弄二百一十七号。1960年10月1日更名为嘉兴南湖评弹团。1970年3月撤消，1973年重建，附属于嘉兴县毛泽东思想宣传队，有演员七名，学员十三名，1978年恢复南湖评弹团名称，1981年4月更名为嘉兴市评弹团。该团成立后，培养了一批新演员，如周映红、庞志英、蒋小曼、钱玉龙、史蔷红等。二十世纪六十年代初，该团在浙江省第一届评弹会书中，参演的中篇苏州弹词《白雪丹心》，新编历史中篇苏州弹词《李秀成》，苏州评话《白大娘舍子救小李》、《舌战栾平》均获创作、演出奖。在1984年浙江省评弹会书中，该团的中篇苏州弹词《雷雨》、苏州评话《醉打蒋门神》获二等奖，演员均获优秀表演奖。1983年10月，嘉兴撤地建市，该团成为市属单位。

浙江曲艺团　专业曲艺演出团体。全民所有制。1959年成立于杭州。原名浙江曲艺队，以演出苏州评弹为主。基本成员大多来自上海市评弹改进协会和上海市人民评弹团，有苏州评话演员汪雄飞、苏州弹词演员邢瑞庭、王柏荫、徐天翔、曹梅君、葛佩芳、高美玲、邢雯芝、方梅君等。常演书目有长篇苏州评话《三国》，苏州弹词《白蛇传》、《玉蜻蜓》、《三笑》、《贩马记》、《描金凤》、《秦香莲》等，新编演的长篇苏州弹词《李双双》、《血碑记》以及新编演的长篇苏州评话《林海雪原》等。1965年11月并入浙江民间歌舞团。"文化大革命"期间一度停演。1971年由蒋希均、徐天翔、高美玲等编演了中篇苏州弹词《飞雪迎春》，此后恢复演出，并先后吸收朱良欣、周剑英、孙纪庭、骆德林、周映红和王荫春、钱玉龙、史蔷红、吴国强等中青年演员入队，编演了《海屏》、《战斗的堡垒》、《情深如海》等书目，谱唱了开篇《一粒米》和《三月江南好风光》。1977年根据江、浙、沪评弹工作座谈会精神，将曲艺队发展成曲艺团。1982年后，苏州评弹学校毕业的梁工、骆文莲、魏真柏、陈影秋、沈文军等入团，先后编演了中篇苏州弹词《新琵琶行》、《蔡锷与小凤仙》、《深深的爱》，长篇苏州弹词《西太后》、《清宫喋血》、《邵阳血案》等。其中《新琵琶行》曾参加文化部举办的国庆三十周年献礼演出。1985年该团曾增加了相声和绍兴莲花落等曲种。

舟山地区曲艺队　专业曲艺演出团体。集体所有制。建于1960年，称舟山曲艺队。1962年7月，经舟山专署文教局批准，集中定海、普陀、岱山三县的九名骨干艺人，重新组建，改称舟山地区曲艺队，属地区曲艺协会领导。王文彪、黄次生任正副队长，主要演员有虞定玉、柳美范、范金财、王祖耀、姜耀庭等。以后又陆续吸收施静文、侯惠义参加，并培养了胡雪芬、林祖龙、陈书南、陈文博及马凤珠、王如玉、黄素芬等一批青年演员。建队后，除演出《包公案》、《金龙鞭》、《杨家将》、《黄金印》、《麒麟豹》、《大红袍》、《绿袍》等传统书目外，还演出《红色的种子》、《芦荡火种》、《李双双》、《红岩》、《杨立贝》、《智取威虎山》等现代书目，创作、改编了《东海女英雄》、《盐场风暴》、《葛云飞》、《夜闯珊瑚潭》、《中秋》等反映海岛人民斗争生活的曲目。全队演出的曲种有翁州走书、宁波走书、唱新闻、宁波评话等多种形式，演出于舟山城乡大小岛屿，深受当地听众欢迎，在宁波、镇海、奉化、余姚等地也有一定的影响。1970年起归舟山地区文化局领导，并对成员结构作了较大调整，由陈文博、侯

惠义、王如玉、黄素芬组成四个演出组分档演出翁州走书。陈文博、侯惠义任正副队长。

湖州市评弹团　　专业苏州评弹演出团体。全民所有制。1962年8月曾成立嘉兴行署所属湖州市管的湖州市评弹团，后该团并入吴兴县曲艺团，“文化大革命”中撤消。1984年3月，在原吴兴县曲艺团基础上正式成立湖州市评弹团，团址在湖州市眠佛寺街地心弄2号。1985年3月，由王文稼、张卫、秦锦雯组成团委会，任命王文稼为团长，张卫为副团长。据1983年调查统计，原湖州市评弹团负责人为张卫、周玉林；有苏州弹词演员王文稼、严燕君、陈平宇、秦锦雯、戴一英、张佩芳、许百乐、陆艺红、张少华、丰蔷华等五档十人；苏州评话演员董剑卿一人；学员一人，共十四人。该团先后上演的曲目，有传统题材的长篇弹词《秦香莲》、《白罗山》、《打銮驾》、《玉夔龙》、《描金凤》、《血腥九龙冠》、《四进士》、《乾隆出京》、《女状元》、《朝阳宫血案》、《杨乃武》、《碧玉龙》等，新编演的长篇弹词有《51号兵站》、《无名牌手表》、《红色娘子军》等；还有传统长篇评话《绿牡丹》、《乾隆下江南》等。

德清县评弹团　　专业苏州评弹演出团体。集体所有制。1961年5月成立，初称德清县评弹队。队长刘信芳，有演员十一人。1963年定名为德清县评弹团，演员增加至二十人，归属德清县曲艺工作者协会，由德清县文教局领导。1964年，该团艺人参加农村社会主义教育运动，演出苏州弹词《杨立贝》、《雷锋的故事》等新节目，受到好评。1969年该团被撤消，演员转行。1979年重新恢复建制。吴鉴青任队长，演员有张雪麟、严小屏等十余人。其中张雪麟、严小屏屡次参加浙江省各种会演，多次获奖，他们编演的长篇弹词《董小宛》久演不衰。1985年因演出市场萎缩，该团逐步停止活动。

海盐评弹团　　专业苏州评弹演出团体。集体所有制。1962年，海盐县文教局组织会书，并邀请上海、苏州等地部分苏州评弹艺人落户海盐。后经考核，吸收六名演员于同年3月19日成立海盐县评弹队，“文化大革命”前共有演员十一人，除二名苏州评话演员外，其余都为苏州弹词演员。1970年3月解散。1978年8月恢复，改称海盐评弹团，并由县政府拨款增添设备，至1985年底，共有演员八人。每年有三个月时间坚持在县内各乡镇演出。常演书目有新编书目《焦裕录》、《雷锋》、《红灯记》、《阿庆嫂到上海》及传统书目《英烈》、《白水摊》、《打严嵩》、《左维明巧断无头案》等。

海宁县评弹团　　专业苏州评弹演出团体。集体所有制。1963年4月成立，有演员十七人，其中苏州弹词四档，苏州评话三档，负责人马仲林。1969年12月撤销。1973年7月重建，有苏州弹词五档，苏州评话一档。演出书目多为历史题材，也有新创作的书目。1984年9月，该团演员在浙江省评弹会书中，演出新编短篇苏州弹词《二上新城》，获创作三等奖、优秀演员奖和演员奖。演出的其它主要书目有苏州评话《血滴子》、苏州弹词《宋孝宗皇帝》、《四香缘》和《金玉堂》等。

嘉善县评弹团　　专业苏州评弹演出团体。集体所有制。1956年10月，嘉善县进行民间艺人登记后即成立县曲艺协会。1963年，县文教局颁发个体艺人演出证十四张。在此

基础上建立嘉善县曲艺队，为集体所有制性质。第二年在曲艺队基础上成立县评弹团，并招收学员三名，后排演了新编苏州弹词长篇书目《红岩》，深受群众欢迎。“文化大革命”开始后停止演出。1969年除有二人转入县文艺宣传队外，其余都转业改行。1978年12月恢复，并吸收外地演员加强演出阵容，有苏州弹词五档，苏州评话演员四人，仍为集体所有制性质。二十世纪八十年代中期听众锐减，演员相继转业，评弹团名存实亡。

长兴县曲艺队　专业曲艺演出团体。集体所有制。1963年10月建立，共有艺人十二名。1964年上半年发展到二十七名。除本县艺人外，还有江苏、上海等地艺人加入。除演出本地曲种外，还有苏州评弹。后因群众反映演出中有庸俗和不健康内容，1964年7月整顿，将其中十二名艺人辞退，余下艺人分两班轮流在县内下乡巡演，并要求全年四分之三以上时间演出新编书目。至1964年底，外地艺人被转回原籍，对本地艺人发放临时演唱证，只允许在本县演出，同时长兴县曲艺队宣布撤消。

吴兴县曲艺团　专业曲艺演出团体。集体所有制。1963年12月底，由吴兴县文教局报请吴兴县政府批准成立，由原吴兴县曲艺工作者协会中的一队、二队和评弹队合并而成，全团共六十余人。团长周玉林、副团长许云天，团务委员董剑卿、方文君、王文稼等。除整理演出苏州评话《抗金兵》、《万花楼》等传统书目，还演出了新编苏州评话书目《杨立贝》、《野火春风斗古城》和新编苏州弹词书目《黑龙坝》、《热心人》等。1966年6月“文化大革命”开始后，停止演出，并一度改名吴兴县人民曲艺团。1969年冬撤销。1978年9月，吴兴县文教局曾下文成立以独脚戏为主的曲艺团，后因种种原因未能实施。

安吉县评弹团　专业苏州评弹演出团体。集体所有制。1978年7月成立，初隶属于安吉县越剧团，人员仅四人。1983年演员扩大到九人，同年11月独立建制，团长王志强。1984年8月后团长为许月忠，副团长戴朝良，演员有五人。该团演出的长篇书目有《白蛇传》、《智取江防图》、《粉妆楼》等二十四部，其中《王华买父》、《川东女侠》等新编的长篇书目有六部。后因人员退休等原因，停止演出活动。

绍兴百花曲艺团　专业曲艺演出团体。集体所有制。1981年4月组建而成。主要演出曲种为绍兴莲花落。1983年5月至1984年10月，分成两个绍兴莲花落演出队，胡兆海、周如珍、郑关夫、陈阿宝为一队，胡兆海任队长；倪齐全、汪水法、沈吉贵、董列强为二队，倪齐全任队长。1984年6月，合建为百花曲艺团，由倪齐全任副团长，12月又任团长，江水法任副团长。下设十个绍兴莲花落演出队。演出的曲目有《章如安》、《三审林爱玉》、《奇怪的皇帝》、《钱塘怨》、《白罗衫》、《白玉莲花记》等。

湖州市同乐曲艺团　半职业曲艺演出团体。集体所有制。1983年夏在湖州近郊织里镇成立。人员有二十余人，以本地为主并吸收上海、江苏等地艺人参加。演出于湖州市区和苏、浙、沪农村书场。演出曲种有湖州琴书、苏州评话、苏州弹词等。所演曲目中湖州琴书有《四香缘》、《双珠凤》、《大红袍》等；苏州评话有《三国》、《包公》、《武松》、《封神榜》

等;苏州弹词有《双珠凤》、《孟丽君》等。1985年前由织里区文化站管理,1985年后,划归郊区文教局管辖,并批准为独立核算的民间职业艺术表演团体。

湖州城区曲艺队 专业曲艺演出团体。集体所有制。1984年由湖州市城区文化馆组织成立,有艺人十余名,大多为退休老艺人和城区所属乡镇中有表演才能的农民组成。曲种以湖州评话、湖州三跳、湖州琴书为主。后改名为湖州市百花曲艺团,隶属湖州市群众艺术馆,演员二十余人。

票房、业余团体

花山社 台州词调票友组织。明永乐年间(1403—1424),林厚谱、王松、何杰等九人因对明成祖朱棣靖难夺位不满,为示反抗,隐居在温岭城南,结社花山,后人称为"花山九老"。他们生活隐逸,时常以演唱台州词调消遣。花山社是浙江已知最早的台州词调业余演出组织。

引凤轩 四明南词票友组织。清道光年间宁波城区新街附近一批爱好四明南词的文人、医生、教师、商人、钱庄职员等,自发组织了四明南词票房引凤轩。他们平时与专业南词艺人关系十分密切,帮助南词艺人整理和抄写曲本,也请专业艺人当他们的老师,学习四明南词演唱。每天清晨,丝竹声不断,不少票友会演唱传统折子书,如《珍珠塔》的"后见姑"、"姐弟会"、"母子会",《玉蜻蜓》中的"临终"、"哭容"、"认母",《双珠凤》中的"拜寿"、"改对"、"送花"、"楼会"等。也有许多票友学会了琵琶、洋琴、二胡、箫等乐器演奏。有时专业演出伴奏人手不够,就请他们凑上几个。部分票友后来正式拜师成为专业四明南词艺人。其成员演出全尽义务,非但分文不取,每年每个成员还要付一定"捐铜",作为自办票房的管理费。

惠风曲社 温州弹词票友组织。光绪末(1900—1908)温州举人李瘦梅发起,由文人雅士组成,成员有王少木(生员)、品山(又名克书,秀才)、兰亭(生员)、阿永(军府公差)等,经常业余聚会,学习笙箫管笛,演唱温州弹词。

杭摊俱乐部 杭州摊簧业余演出团体。清末至民国年间,以律师裘申伯(英署)为首组织而成。主要成员有:金彭令、王翰香、叶熙春、顾三影、沈子松、陆仲琴、孙缚泉、密维新、王泽民、王卜山、沈子翁等。裘申伯能编写唱本、会谱曲,又弹得一手好筝,有"调筝阁主"之称。他们常在市东剧场、望湖楼、青年会二楼会场等场所与杭摊专业艺人一起,客串演唱杭摊。抗日战争爆发后解体。

太子班 兰溪摊簧票友组织。民国二十三年(1934)前后,由兰溪城区北门业余摊簧爱好者祝景泉组织家属子女建成。由其女婿徐寿慈吹笛、唢呐,敲寸金、大钹,唱大花脸;其

弟徐寿涛唱丑角，演出以《扫秦》最为拿手；侄儿徐家麟专唱丑角。此外，还有祝修水、祝修文、祝修仁、祝修兰等，都为本族亲戚，以自娱自乐为主，不外出演唱。

湖州业余评弹联谊研究社　湖州苏州评弹业余票社。1950年5月，吴兴县文化馆为统一领导娱乐界，组成了湖州评弹联谊会和湖州戏剧联谊会两个组织。为加强业余力量，应湖州市区广大苏州评弹票友的要求，又于5月26日在吴兴县文化馆内组织成立了湖州业余评弹联谊研究社(简称"联谊社")。联谊社的《简约》明确规定："本社由吴兴县人民文化馆领导，以互相联系，共同学习改进旧评弹内容，提高政治及艺术水平，发扬新民主主义文艺为宗旨。本会由会员中选出正副主任二人负责会务，凡本会会员如需研究、学习、讨论艺术问题可自由与评弹艺人联系，但态度与作风必须端正，如听评弹须照章购票。"

1950年10月，湖州评弹联谊会与湖州戏剧联谊会合并为吴兴县戏剧评弹联谊会。在其《简章》中明确指出："凡开设在湖州之剧院、书场经理、职员及来湖州演唱之剧团经理、演员、评弹艺员、各票社之票友，均得加入为本会会员；凡欲来湖州演出之剧团、评弹艺员及已成立或新成立票社，必须先向本会申请登记后才能演唱或公演。本会会址设于人民文化馆内，并设办事处于志成街七号"。据此，湖州业余评弹联谊研究社又加入了吴兴县戏剧评弹联谊会，多次参与了由该会举办的苏州评弹比赛及星期书会等活动，为健全和发展湖州的苏州评弹事业，发挥了一定的作用。

新市业余评弹组　湖州新市业余曲艺演出团体。1956年由德清县新市镇文化站组织成立。共有十三名业余苏州评弹爱好者骨干参加，白天各自工作，晚上在一起切磋书艺。每逢周末在新市书场客串演出，一直坚持了八年之久。1964年开始，新市镇文化站创办了"星期文艺"活动，每星期日上午八时至十时，在西安书场组织专业和业余苏州评弹演员进行演出，共举办了六十余期，业余演员有俞海门、周云邦、杨小雄、李有才等，均为该组成员，演出节目有《蝶恋花》、《为女民兵题照》、《林冲夜奔》等。专业演员有苏州评弹著名演员蒋月泉、金声伯等。每次活动由文化站发入场券，七百余人的书场座无虚席，最热闹时旁边还站上好几百人，全场超过千人。

杭州市工人文化宫曲艺队　杭州业余曲艺演出团体。二十世纪五十年代成立，属杭州市总工会文化宫领导。成员以各产业工会的业余曲艺爱好者为主，有时进行公演。"文化大革命"前骨干成员有独脚戏演员林金泉等。"文化大革命"后骨干成员有业余杭州评话演员马来法等。

艺校、训练班

杭州说书人训练班　曲艺教育培训机构。民国十九年(1930)浙江省民众教育馆与

杭州市政府为培养合格说书人共同举办。训练班分两期:第一期自民国十九年9月1日起至12月底,历时四个月;第二期自民国二十年3月1日至4月底,历时二个月,均业余上课。课程有讲演技术、说书研究等五项。第一期共六十四人,其中杭州评话艺人有王椿镛、赵春声、潘锡麟、童梓祥、任栋祥、胡国良等四十四人,杭州评词艺人有赵云麟、金凤祥、杨月亭、曹祥云、毛文奎等二十人。第二期参加七十九人。训练期间,还成立了改良说书委员会,对《剑侠奇中奇》等五十八部旧书进行了审查,凡涉神怪、淫亵、迷信者,均规定删除,不得再说。

杭州游艺演员训练班 曲艺教育培训机构。浙江省民众教育馆与杭州市政府社会科联合举办。从民国二十一年至民国二十五年(1932—1936),共举办四届。培训对象为杭州的曲艺艺人。历届训练班毕业人数如下表:

班　名	第一届	第二届	第三届	第四届	临　时	总　计
说书(大小书)	55	15	28	8	1	107
杭剧(杭曲)	7	33	53	26	2	121
摊簧(杭摊)	77		2	326	14	40
文书(南词)		3				3
毕业年月	1932.6	1933.7	1935.7	1936.6	1937.1	

金华地区新曲目学唱培训班 曲艺临时培训机构。1952年夏,金华地区专署文化部门为配合中心工作、推广新曲目组织开办。共吸收金华、武义、兰溪、义乌等曲艺艺人百余人参加,学习内容除学唱《白毛女》、《刘胡兰》、《三世仇》等新曲目外,还辅导曲艺艺人自编自演配合中心任务的新曲目。

杭摊学习班 曲艺临时培训机构。于1957年在杭州三元坊"艺人之家"内开办。招收了九名女生:冯招弟、金根官、阮凤娥、田爽秋、王雅琳、王丽雅、吴利娟、沈金凤、徐惠民。由杭州摊簧老艺人朱少伯、瞿咏春、朱庆生、钟少庭、徐少鹏、段小云、王少庭、王幼庭等任教。期间,裘申伯、关子云、张行安等都曾作义务指导。学员中的冯招弟、金根官后来成为主要演员。

宁波市戏曲训练班 包括了曲艺的临时培训及演出机构。1960年初成立,分京剧、越剧、甬剧、杭剧、木偶、曲艺等七个班级,共有学员二百余人,学员的平均年龄在十五岁左右,文化程度百分之九十在初中以上。设址于宁波湖西中营巷五号。吴滨任训练班校长。邱焕勋为曲艺班主任,曲艺老艺人柴斌章、陈莲卿、许斌章、张少策等担任授课工作,课堂排练的曲(书)目有四明南词《珍珠塔》、宁波走书《白鹤图》、宁波评话《武十回》等。为与实

践相结合，曲艺班经常安排实习演出，每逢节假日常去农村演出。不少学员如干小英、励成龙、范利忠、陈雪云等成绩优异，1964 年 8 月如期毕业后均参加了宁波市曲艺团。该班停办。



杭州市艺术学校曲艺培训班　曲艺教育机构。1960 年 2 月，杭州市文化局为培养戏曲、曲艺和杂技的青年人才，专门成立了杭州市艺术学校，1961 年 2 月改为杭州艺术训练班，1977 年又恢复原名。1962 年至 1966 年的五年中，学校共举办六期培训班。其中第五期专门设立了曲艺表演培训班，招收具有中学学历的曲艺爱好者十名，聘请本地及外来教师授课和讲学。这些学员毕业后，于 1965 年均进入杭州曲艺团说唱队，成为说唱骨干。



绍兴曲艺训练班　曲艺临时培训机构。1961 年 11 月由绍兴县文教科举办。共招收学员二十六名，其中由钱大可、胡绍祖任绍兴平湖调主教老师，学员有汪加宝、郑关富等六人；金鹤锦任绍兴莲花落主教老师，学员有胡兆海、沈吉贵二人；章志华任绍兴评话主教老师，学员有张学章；丁笑笑任独脚戏主教老师，学员有金南辉、刘小英；樊五十、倪云花、高爱花等任绍兴摊簧主教老师，学员有宋小青、孔莲子、杨美娟等十五名。训练班结束后，学员中的大部分人均加入当地曲艺演出团体，成为骨干力量。

杭州评话培训班　曲艺临时培训机构。由杭州市曲艺协会主办，1981 年登报招生，录取了朱剑萍、陈步洲等学员三十余人。老艺人陈俊芳、李宝渊、张一飞、蒋有霖和王超堂等都在学习班任教。以听课和师带徒等方法进行教学培训，学员中的大多数后成为专业曲

艺演员。



行　会、协　会

缙云县鼓词行会　　丽水鼓词行会组织。始建于明嘉靖年间(1522—1566),设址缙云县城养济院内。其时养济院额养孤贫六十名,其中有缙云鼓词盲艺人十八名,官府每年拨给每人口粮银三两六钱,并规定“遇闰加增,小建扣解”。自建立起,由养济院划出十八间房屋专供鼓词艺人居住,每房配有一床一桌一灶,院内还有水井、厕所,方便盲人起居生活。清代晚期至民国初年,每个盲人还可到城隍庙领取半块至一块银元的伙食补贴。有家室妻小的缙云鼓词艺人虽散居东(今壶镇、东方一带)、南(今舒洪、章源、大洋一带)、西(今新建、新碧一带)各乡,但都归属于养济院管理。行会每年农历七月初七举行一次例会,由十二名乡头主持。会上通报一年来活动情况,处理违章犯规事宜,接纳新艺人举行“归行”仪式。行规十分严格,由轮值乡头执行。历代相沿,人人都得遵守,有敢违犯者,照罚不赦。中华人民共和国成立前后,担任末届乡头的是:东乡的吕金福、朱洪周、徐顺康、赵保海;南乡的麻土昌、徐岩孝、张德生、麻明德;西乡的陈瑞周、陶福岩、卢汉瑞等。其时有在会艺人七十余人。1950年改建为缙云县盲艺人鼓词队。

武义鼓词行会　　武义鼓词艺人行会组织。明代中叶,武义建养济院于城镇大桥巷,收容盲人教唱,始为自娱学唱,后为大户人家红白喜事演出助兴,换取低微报酬。晚清时期变为营业性演出。民国初年,武义鼓词艺人重又自发组建了武义鼓词行会,会址设在武阳镇熟溪桥下徐根土家,后迁程王处村王海金家。行会重建后,为营业演出制定了一些规矩,并为同业人员遇事主持公道。行会会员须交纳会费,每年集会二次,上半年定于4月30

日，下半年定在10月30日。

杭州评话社　杭州评话艺人的行会组织。清道光十九年(1839)由王春乔发起组建，并任第一任会长。地址设在杭州皮市巷永宁院唐侯庙。清末，杭州评话艺术兴旺，王春乔及谢万春、蔡永嘉、沈蒲包、王少璋、冯瑞华、艾凤春、江鸿堂等，都是当时著名的杭州评话名家，也是该社社员。该社曾于每年春节在梅花碑和小学前两处书场，举行杭州评话“会书”。至民国十二年(1923)改名为评话温古社。

崇德社　宁波四明南词艺人行会组织。又名“老同行”。清道光年间组建。其时四明南词繁盛，崇德社把分散的艺人组织起来，对城乡各地的堂会、寿辰庆贺等演出业务负责集中安排。如每天在水牌上写明某月某日某地方，什么先生去唱，根据场面大小，伴奏什么乐器，演出什么节目等，并依艺人艺术水平的高低，规定费用收取标准。艺人如不按规定收费，要受社内处罚。屡犯者会被取消社员资格，除名出社。

永裕社　宁波新街四明南词艺人的行会组织。该社于清道光年间建立。致力于丰富艺人的演出书目、提高表演技巧和伴奏水平。他们把原有的书目内容、情节，经过推敲修改，最后定稿，抄写成册。由该社组织加工的主要书目有《珍珠塔》、《玉蜻蜓》、《双珠凤》、《雨雪亭》、《果报录》、《盘龙镯》、《十美图》等。在唱腔方面，他们还鼓励艺人吸收戏曲中的曲牌充实四明南词：如增加了〔将军令〕、〔得胜令〕、〔三六〕、〔四合如意〕、〔柳青娘〕等曲牌，丰富了四明南词的唱腔曲调。为四明南词艺术的发展和提高起到了积极作用。

恒源集　杭州摊簧艺人的行会组织。成立于清咸丰年间(1851—1861)。社址设在佑圣观巷，后迁道院巷，继迁至行宫前、茅廊巷泗水芳桥河下等处。设理事长一人，理事十人，干事若干人。理事轮流值班，处理日常事务，干事兼做杂务。入会者需有五六年的自学经验，并交纳会费三十元。入会后生活如有困难，社里给予一定的补助。如发现社员在外行为不轨，理事长有权召开理事会议，通过大会除名。后期名艺人有沈传霖、邓寿朋、盛倪贵、盛友福、朱传炳、殷锦云等。其中以平庆保、陆叶、冯奎最负盛名。而冯奎技艺最为全面，不仅擅长弹奏琵琶和四弦，而且工唱，又善编写。

丽水鼓词业行会　丽水鼓词业行会组织。成立于清光绪二十二年(1896)，俗称“鼓词行”或“夫人行”，并依俗订立行规。会员多为盲艺人，所唱均口耳传承。艺人推重“唱夫人”(即说唱《陈十四夫人》)，家家都设“夫人坛”。该会艺徒均须学会全本《陈十四夫人》。民国十五年(1926)，该会进行了改组，推选了主事，并修订了行规。规定凡县内以说唱鼓词为业者均须归行，并交纳会金，遵守行规；每年农历七月七日“乞巧节”会师“夫人庙”，商讨行务；全行会员均按辈分列入行簿，簿上并盖有县政府大印。

四明南词丝竹歌咏班　宁波四明南词行业组织。清末组建。既有专业南词艺人，又有业余南词爱好者参加。丝竹歌咏班的乐队阵容十分齐全，有陈宝忠、忻定官的洋琴；欧阳庆云、周廷发、方光裕的二胡；施通元、柴彬章的琵琶等，演奏水平均较高。演唱形式一般以

五档为主，由文人张昌、潘绍林掌管行业事务。当时宁波城乡凡喜庆堂会，都要唱四明南词，形成了一种风气。有钱人家唱堂会要图个吉利，唱大团圆之类书目，如《玉蜻蜓》中母子团圆的“认母”，《双珠凤》中夫妻相会的“送花楼会”和“拜寿写寿轴”，《珍珠塔》中的“团圆”等等。该班艺人对此十分重视，并立下规矩，凡唱“祝寿”、“团圆”之类，不收取赏赐钱。后因推辞不掉，只收少量的“祝寿钿”和“庆贺钿”。

安康正始社　清末民初杭州摊簧艺人行会组织。由杭摊名艺人陈效期、沈传霖、瞿咏春、周和叔等共同发起，由杭摊班社恒源集改称安康正始社。因杭摊常在富家喜庆堂会演出，故含“福禄安康”之意，社名即据此而来。陈效期在泗水芳桥东河下，购置墙门房屋一幢作为社址。后相继迁于行宫前、茅廊巷、泗水芳桥河下和林木梳巷。共有社员二百五十多人，其中著名杭摊艺人有：朱传炳（又名驼子阿炳，专老生）、蔡云宝（文武全才小生）、朱少伯（正旦）、关子云（花脸）、王毛儿（花旦），此外还有沈传霖、盛倪贵、段小云、瞿咏春等。

评词普育社　杭州评词艺人的行会组织。清末由杭州评话艺人罗永祥、黄金台等创建，名为评词社。辛亥革命后，杭州评词艺人赵云麟以其通俗易懂、易于普及社会教育，而改名为评词普育社。赵云麟为会长。民国初为鼎盛时期，艺人多达上百人。除赵云麟演出的《文武香珠》、《麒麟豹》红极一时外，曹祥云的《元帅谱》堪称独步，毛文奎的《白蛇传》及其学生金荣棠的《十美图》，人称“硫磺弹”，演到哪里，哪里就场场爆满。此外，还有来锦贤的《杭嘉缘》、《双珠凤》，戴荣春的《九美图》，来文良的《游山东》等等。

杭余社　宁波走书艺人行会组织。清光绪年间由余姚的艺人发起组织，骨干有老艺人陈长明、陈尧生、许生传等。该社经常讨论演出书目、表演技巧和唱腔曲调，以提高表演艺术。该社艺人许生传在表演中吸收了绍兴莲花落曲调，并采用月琴伴奏，自弹自唱，别创一格。在他影响下，其他艺人也仿效用乐器伴奏，并传到宁波。如该社在宁波市区活动的艺人谢宝初、段德生也开始以乐器伴奏，并逐步丰富了动作表演。该社对宁波走书从简单的竹板打击伴奏，发展到以弹拨乐器伴奏，以及提高表演水平做出了重要贡献。

评话温古社　杭州评话艺人行会组织。民国十二年（1923），杭州评话艺人苏瀛洲等在原“评话社”的基础上改建。最初的宗旨是提高和发展王春乔、谢万春两派的杭州评话艺术。社长王椿镛，文牍苏瀛洲，社员有一百三十余人。

当时杭州评话流派纷呈，名家辈出。如王椿镛的《岳传》、任栋祥的《东汉》、陈鉴春的《三国》、胡文熊的《隋唐》、丁松樵的《飞龙传》、叶鸿声的《英烈》、林文元的《水浒》、潘锡麟的《济公传》、戚芝麟的《大红袍》、童梓祥的《七侠五义》及胡国良的《金台传》等，都各有特点，各具风格。王椿镛、陈鉴春、童梓祥、戚芝麟及苏瀛洲有杭州评话界“四柱一栋梁”之称；人们还称金鸿云、叶如云、沈锦云、陆志云、钱凯云为“王派五朵云”。

抗日战争爆发后，评话温古社曾一度解体。1945 年恢复，由陈俊芳担任理事长。中华人民共和国成立后较长一段时间还保存着，先后由殷宝霖、张一鸣、李伟清等任主任委员，

时有社员七十一人，分布在杭州的三圣居（闹市口）、聚兴园（孩儿巷）、新龙阁（龙翔桥）、集贤楼（延令路）、同乐园（城隍山）、四海第一楼（盐桥）等六十家茶园流动说讲。这一时期，杭州评话“王”、“谢”两派艺术风格得到了很大发展。各种流派纷呈，代表人物及其代表书目有：说《西汉》的殷宝霖、李伟清，说《东汉》的任兆麟及李自新，说《杨家将》的李宝华及李伟清父子，说《水浒》的郭君明、王永卿、茅赛云，说《岳传》的林云鹤、陈俊芳，说《包公》的李宝渊、张春祥，说《海瑞》的顾赛麟、徐再麟，说《三国》的陈俊芳，说《金台传》的华永奎，说《济公》的徐筱云、张桂芳，说《下江南》的陈宝钦，说《周侗传》的朱云龙等。1958 年停止活动。

明裕社　湖州曲艺艺人行会组织。民国十九年（1930）初，吴兴县教育局为把全县分散的曲艺艺人组织起来，进行曲艺艺人登记。当时连同外地来湖州演出的艺人，共二十人，并仿照苏州光裕社而成立明裕社，首任社长为田发根。成立不久，“九·一八”事变发生，全国人民掀起抗日救亡运动，该社组织社员运用各种曲艺形式，在当地城乡从事抗日宣传鼓动工作，颇得社会好评。湖州沦陷后，明裕社被迫解散。抗日战争胜利后，民国三十五年 7 月 8 日，重新筹备成立了明裕社，选举许云天为社长。社址初设在湖州府城隍庙前顺月楼茶店，民国三十六年 11 月明裕社划归吴兴县民众教育馆管理，社址也迁至湖州韵海楼民众教育馆内。当时共有社员二百名左右。曲种主要为湖州三跳、湖州琴书和湖州评话。有许云天、董云魁、童金荣、陈松林、朱圣明、朱云美、袁金亭、袁雪芳、田瑞良、童瑞英男女演员。大多演出长篇传统书目，有时也结班演出湖摊小戏。1949 年底改名为同乐社。

正古社　德清县曲艺艺人行会组织。成立于二十世纪三十年代。由德清艺人朱顺宝等人发起，在德清景水楼茶店成立，推选朱顺宝为社长，成员有朱顺宝、俞永达、沈永泉、沈梅章、阿东、宋连忠等十余人，均为湖州三跳艺人。规定每年农历十二月二十三日在紫阳轩茶店举行社会。届时由社长主持，斋请“社菩萨”（即“老郎祖师”），进行会书。该社有若干不成文的规定，如：联系演出业务、社员演出海报，一律用正古社名称；非本社社员及未满师的艺徒禁止演出；艺徒须学艺三年，办过满师酒后方可入社等。

正古社后属德清县立民教馆管理。朱顺宝之后，社长一职由其学生宋连忠继任，后期演员有沈阿广、李鸿升、朱一天、杨筱天、宋法林、姚金生、戴云轩、水林、宝寿等艺人近二十人。演出的湖州三跳书目有《小金钱》、《天宝图》、《九美图》、《十美图》、《三门街》等。正古社艺人在农村演出时，多为包场；在茶店演出时，常为“散券”。演出范围除德清外，还有吴兴、桐乡、余杭等地。

初十班　永康鼓词艺人行会组织。民国二十年（1931）建立。因每年农历十月初十聚会，故名。历任行长（会头）先后有王阿鱼、阿溪、王兴丁、滕文兴、楼茂兴、蒋章水等。每年农历十月初十集中开会，十二日结束，行长一般由带徒弟多的人担任。民国三十年与另一同业组织十五班合并。1949 年解散。

十五班　永康鼓词艺人行会组织，民国二十年（1931）成立。因每年农历十月十五日

聚会，故名。历任行长（会头）先后有应烂货、郑加水、夏有水、施兴然、任西林、胡法村、吕兴水、卢云昌等，每年农历十月十五集中开会，十七结束，该会定有规矩，保护艺人利益。民国三十年与另一同行组织“初十班”合并，1949年解散。

杭州说书人联谊会　杭州曲艺行会组织。由杭州评话艺人蒋有霖于二十世纪三十年代末在杭州发起成立，成员除杭州评话艺人外，还有杭州评词艺人邵祥云、罗小祥、来文良、毛文奎、邓庆云、戴荣春、金荣棠、金荣芳、赵云麟、侯福棠、蒋少楼、茅赛云等。抗日战争胜利后评话温古社恢复，说书人联谊会即自行消亡。

镇海县说书人协会　镇海曲艺艺人行会组织。民国三十五年（1946）9月9日，在镇海县城隍庙成立。会员二十余人，都为蛟州走书艺人。舒瑞昌、朱阿根、费顺金、高伦绣、冯渭长为首届理事，张尧林为候补理事。冯文贵、王文兴、汤鑫森为监事，高礼刚为候补监事。

宁波市曲艺工作者协会　宁波曲艺艺人群众组织。1952年建立，陈莲卿任主席。后在“文化大革命”中撤销。1984年恢复建立，陈莲卿仍任主席，李蔚波任副主席兼秘书长，朱桂英、张亚琴任副主席。1984年10月，举办了“著名曲艺老艺人演唱会”，由陈莲卿、金玉兰、许斌章、朱桂英、张亚琴五位同志分别演出了四明南词、宁波走书、蛟川走书的选段节目两台，后来到市区和郊县演出。1985年12月，举办了“宁波地方曲艺交流演唱会”，历时三天，共演出四明南词、宁波走书、四明宣卷、蛟川走书、唱新闻、宁波评话、绍兴莲花落以及濒于失传的采茶篮、雀咚咚等十一个曲种的二十九个节目。

吴兴县曲艺工作者协会　湖州曲艺艺人群众组织。1956年底成立，初名湖州市曲艺工作者协会。不久因在组织艺人学习、举办福利事业等方面成绩突出，1958年4月18日浙江省文化局以化戏（58）字第180号文件通报全省，给予表扬。同年7月，该协会排练节目参加了浙江省首届曲艺会演并获奖，其中许云天等四名演员获优秀演员奖，另有二名演员获演出奖。会演期间，湖州市曲艺工作者协会被新成立的浙江省曲艺工作者协会吸收为团体会员。许云天被推举为省曲协理事，并于同年赴京观摩了第一届全国曲艺会演。1958年底，随着湖州市改为县属市的行政变动，湖州市曲艺工作者协会更名为吴兴县、湖州市曲艺工作协会。协会主任许云天，副主任朱云飞，委员吴金禄、胡荣林、方文君、周玉林。有会员八十人、学员七人，共计九十三人。1960—1966年间该协会在守仁路原东方书场开设湖州曲艺福利书场，接待外地的苏州评弹艺人来湖州演出。1962年9月因湖州市建制撤销，吴兴县、湖州市曲艺工作者协会又更名为吴兴县曲艺工作者协会。二十世纪六十年代初，因动员农村籍艺人下放，吴兴县曲艺工作者协会保留评话琴书、演出和街艺三组，共计六十九人。当时，演职员实行工资加奖励制度。1962年王文稼等四名苏州评弹艺人由宜兴调入湖州，一度成立湖州市评弹团，但不久因湖州市建制撤销，于同年12月并入吴兴县曲艺工作者协会。时吴兴县曲艺工作者协会以演出活动为主，分为一队（地方曲艺）、二队（湖摊小戏）以及评弹队三个演出队，不久后更名为吴兴县曲艺团。

中国曲艺家协会浙江分会 浙江曲艺工作者的群众组织。1958年7月，浙江省召开了全省首届曲艺工作者代表大会，会间正式成立了浙江省曲艺工作者协会。主要任务是团结全省曲艺工作者，坚持曲艺为人民服务、为社会主义服务的方向，贯彻中国共产党"百花齐放、百家争鸣"和推陈出新的文艺方针，大力促进各地方曲艺的提高和发展，繁荣社会主义的曲艺事业。会上通过了协会章程及给全省曲艺工作者的《倡议书》，选出了主席、副主席及理事、候补理事二十五人。主席为俞笑飞，副主席为管华山、吴剑伟、叶英美、陈平；秘书长由理事施振眉兼任。

1980年6月23日至26日，在浙江省第二次文学艺术工作者代表大会召开期间，同时召开了浙江省曲艺工作者第二次代表大会。出席代表四十五人，历时四天。施振眉在会上做了题为《总结经验，继往开来，为繁荣社会主义曲艺事业努力》的工作报告。大会修改通过了章程；改团体会员制为会员制。原浙江省曲艺工作者协会改称中国曲艺家协会浙江分会。选出了二十九名理事、十五名常务理事，共四十四人组成了二届理事会；并聘请名老艺人陈俊芳、陈莲卿、徐阿培、高美卿为名誉理事，施振眉当选为主席，汪雄飞、李伟清、阮世池、胡天如为副主席，马来法、蒋希均为副秘书长，还通过了给各地(市)文化主管部门的《建议书》和《致全省曲艺工作者的倡议书》。至1985年全省已发展会员一百三十余人。

德清县曲艺工作者协会 德清曲艺工作者的群众组织。1950年德清县人民文化馆组织当地十四名民间曲艺艺人举办首次教育班，对艺人进行思想和艺术教育。1951年1月德清县召开第一次曲艺交流大会，1952年起曲艺艺人由县戏曲改进协会领导。1955年湖州三跳艺人宋法林、张银林改编演出的传统书目《李三宝救嫂》参加了嘉兴专区和浙江省的首届民间音乐舞蹈观摩演出大会并获奖。1956年底，在此基础上成立了德清县曲艺工作者协会，共有会员二十三人，主任杨筱楼。会址设在城关镇务前河一幢三开间楼房中，楼下开设了曲艺书场。1958年，湖州琴书艺人杨筱楼、杨筱天夫妇创作、演出了新曲目《陆巧生》，参加浙江省首届曲艺会演并获奖。1961年，协会下设曲艺队和评弹队。时协会主任仍为杨筱楼，理事钟宝仁、嵇桂初、刘信芳、王小香等人。1963年至1966年先后招收学员十四人。"文化大革命"中协会解散，艺人转行。1980年重新恢复协会建制并招收了九名学员。1983年协会恢复所属曲艺团。至1985年共有会员四十二名。

杭州市曲艺工作者协会 杭州市曲艺工作者的群众组织。始成立于1958年，主席俞笑飞，副主席吴剑伟、李伟清，除主席和副主席外，还有理事景正平、瞿咏春、王桂凤、金根官、安忠文、吴大毛、邱石如、金荣棠、朱少卿、叶敏斋、方烈甫，秘书徐乐天。首批会员一百零八名。主要工作是开展各曲种的艺术交流、研讨活动和曲艺创作。"文化大革命"时期工作停顿。1979年5月16日在杭州市电影公司会场召开了第二次会员代表大会，选出李伟清、来锦贤、周志华、王桂凤、金根官、郝鹏芳、李宝渊、马来法、华小奎等九人为第二届理事会成员。李伟清为主席，周志华为秘书。下设演出队，由李宝渊、来锦贤、王超堂为正副

队长。演出的主要曲种有：杭州评话、杭州评词、武林调、杭州摊簧、小热昏等。会址在青云街十五号。第三次曲艺会员代表大会于1980年12月在原杭州歌舞团会场召开，选举李伟清为主席，陈俊芳、李宝渊、金采芳为副主席，秘书长周志华。1985年初，第四次曲艺会员代表大会在杭州市公共交通公司会场召开，除李伟清、陈俊芳、金采芳连任职务不变外，马来法为副主席，刘济国任秘书长，并决定所属演出队并入杭州曲艺团。

湖州市曲艺工作者协会　湖州曲艺工作者的群众组织。1984年6月成立，会员九人。主席王文稼，理事张雪麟、陈平宇、许月忠等四人。1985年4月，为支持修复湖州道场山万寿禅寺，该会组织本省和江苏知名苏州评弹艺人进行义演；1985年11月，该会配合上海新艺评弹团下厂、下校演出宣传法制的苏州评弹专场，并召开座谈会广泛听取意见。还积极组织当地的专业曲艺团体参加省曲艺会演。

嘉兴市曲艺工作者协会　嘉兴曲艺工作者的群众组织。1984年成立，原名嘉兴市曲艺工作者协会。第一任协会主席胡天如，副主席屠慥淳、郭锦文，有理事十三人。协会成立后，积极组织曲艺创作和演出、重视培养人才，在开展艺术交流等方面发挥了积极作用。

创作、审查机构

杭州书会　南宋杭州曲艺创作机构。时杭州的说话伎艺十分发达，该会即专门替说话人等编写话本。周密《武林旧事》在有关书会的名目下列有该会的六人名字："李霜涯（作赚绝伦）、李大官人（谭词）、叶庚、周竹窗、平江周二郎（猢狲）、贾州二郎。"

浙江省改良说书委员会　民国时期浙江曲艺审查机构。民国二十年（1931）由浙江省民众教育馆发起成立，参加人员有从事民众教育工作者、教师陈纯人、胡斗文、章蔚然等十余人，对杭州评话、杭州评词艺人说演的《封神演义》、《西游记》、《三国演义》、《忠义水浒传》、《剑侠奇中奇》等五十八本旧曲本，逐步进行了审查，对书中凡有：一、违反国民党党义，提倡邪说，含有封建思想者；二、迹近淫晦、引导作恶者；三、描摹淫亵，足以诱惑青年犯罪者；四、情节残酷有伤人道者；五、神怪无稽，事涉迷信之内容。均请艺人删除，不得说演。并将《义妖传》、《剑侠奇中奇》等书目，刊为禁说书目。

演 出 场 所

浙江曲艺的演出场所，历史悠久，形式繁多。除流动演出外，固定演出场所有露天书场、茶馆书场、清书场、堂会、广播书场以及电视书场等多种。

曲艺演出因演员较少，道具简单，对演唱场地的要求并不复杂。有的只需一条长凳，有的只需一块平地，街道、田头均可作为演出场所。南宋诗人陆游《小舟游近村，舍舟步归》诗云："斜阳古柳赵家庄，负鼓盲翁正作场。死后是非谁管得，满村听说蔡中郎"。说的是古代曲艺艺人在农村旷野演出的盛况。周密在《武林旧事》中称："或者路歧，不入勾栏，只在耍闹宽阔之处做场者，谓之'打野呵'"。

浙江有史可查的露天演出书场，以南宋临安(今杭州)的"瓦舍勾栏"为最早。瓦舍，又称瓦子、瓦市、瓦肆，"谓其'来自瓦合，去时瓦解'之义，易聚易解也"(吴自牧《梦粱录》)。据周密《武林旧事》载，当时临安的瓦舍有二十三处之多。瓦舍是综合性的演出场所，其中不少场子外围有花纹图案的栏杆，这些场子称之为"勾栏"。如众安桥一带的"下瓦子"内，便有十三座勾栏，演出讲史、说话、唱赚、诸宫调等多种形式的曲艺。直至民国初年杭州的"梅花碑荦地"，二十世纪二三十年代位于杭州龙翔桥附近的"江北大世界"等，都属于露天书场之类。二十世纪八十年代，浙江曲艺中的温州鼓词、金华道情等仍有不少是在露天书场演出。

遍布浙江城乡的茶馆，是曲艺演出的重要场所之一。茶馆古已有之，何时开始演出曲艺，无法确考。据胡觉民、单大声《苏州评弹史话》记载，自太平天国以后，由于曲艺演出业务的兴旺，经营曲艺演出的茶馆日趋增多。据民国时期统计，杭州市共有茶馆三百四十二家，其中经营曲艺演出的便有一百二十八家；绍兴市也有茶馆二百零六家，其中大部分经营曲艺演出。中华人民共和国成立之前，茶馆演出的设施除杭州"桂花园"、绍兴"适庐"等个别较好以外，大多比较简陋。

中华人民共和国成立以后，茶馆书场的设施大为改善。不少老式房屋翻造更新。书台有的也采用镜框式，照明多为聚光灯，较大的场子还有扩音设备。听众席有的仍为"状元台"、"百脚凳"，有的则改为木靠或藤椅。

清书场是以曲艺演出为主的书场，有的从茶馆书场衍变而来，有的为专门建造。一般规模较大，业务也比茶馆书场要好。如杭州的大华、新艺、西园，宁波的红宝，绍兴的绍兴书

场等均属此类。

旧时，曲艺艺人应邀进入富庶之家的厅堂演出，谓之“唱堂会”。一般配合该户人家的祝寿、婚嫁等喜庆活动以增加气氛，故曲目大多以轻松、欢快内容为主。

二十世纪三十年代，杭州、宁波等大城市出现了商业电台，每天也播送苏州评弹、滑稽、独脚戏等曲艺节目；中华人民共和国成立后，随着广播事业的日益发展，浙江人民广播电台乃至风靡一时的有线广播中，也时常播送各类曲艺节目，皆统谓之广播书场，为广大听众所喜爱。而电视书场的兴起，则为二十世纪八十年代的事。

下瓦子　南宋时最大的瓦舍之一，内有勾栏十三座。位于杭州众安桥前，东起枝头巷，西至粥教坊（现中山中路中段），南到棚桥。有“讲史”艺人乔万卷、许贡士、张解元讲说史书，濮三郎、扇三郎、扇李二郎、郭四郎演出“唱赚”，高郎妇、黄淑卿说唱“诸宫调”，长啸和尚、彭道安、陆妙慧、陆妙净“说话”。其中还有一座勾栏，有蜚声曲坛的小张四郎说“小说”，人称“小张四郎勾栏”。据载，当时下瓦子的听众摩肩接踵，拥挤不堪。

杨阿狗茶店　杭州评话演出场所。清道光前即有此场，设座一百三十余席。位于杭州艮山门外河坝上。因历史悠久杭州艺人和听众习惯将该茶店称作“河坝上”。1949年杭州评话艺人殷宝霖在该场做日场，从新年正月初二开讲《西汉》、《五虎平西》、《紫金鞭》等开始一直演到大年三十，每场座无虚席。故杭州艺人称这种老日场为“养相场子”。后况不详。

桂花园　清代杭州曲艺演出场所。位于杭州下城区孩儿巷内。外有墙门，前有天井，后有花园、假山、水池，书场设在三开间厅堂之内。建筑精美，雕梁画栋，悬挂彩灯，交相辉映。场内挂有匾额、单条字画；前面设有雅座，内放八仙桌、太师椅，外有朱红栏杆相隔；后为普通席，摆放长桌、条凳。茶水殷勤，茶具精致。听众以上层人士为主，表演者也多为名艺人。后况不详。

金芝庙茶店　杭州评话演出场所。清末民初时开业，位于杭州清泰街金芝庙巷内。老板叫“药渣儿炳生”。场子可容纳一百五十人左右，日夜两场，天天开书，以开讲杭州评话为主。至二十世纪五十年代末停业。

梅花碑辇地　露天曲艺演出场所。始建时间不详。民国初年，杭州不少曲艺艺人集中于此演唱。位于杭州梅花碑，简称辇地。时艺人各自划分范围，有的搭个简单篷帐，内设条凳、竹椅等简陋座位；有的在两条凳上铺一块板成为书桌，让听众站立着观看。在此行艺的艺人各自张贴海报，上写“演古家”或“木铎遗风”，书钱以兜乞为主。这些艺人有的自外地流落而来，有的是初学者，故演技较差，故事说个轮廓，称之为“走马大书”。

喜雨台茶园　杭州曲艺演出场所。茶楼兼营书场。为杭州湖滨三大茶楼之一，位于延龄路中段（今延安路小吕宋百货店与新会酒家楼上），创建于民国三年（1914）。登楼入口处，悬有“喜雨台”黑底金字匾额，为当时的杭州警察局长竺鸣涛所题，取意苏东坡《喜雨亭

记》。楼厅分左右两厢，各有八仙桌二十张，可供百余人入座。左侧专为棋迷们交流棋艺所用，右侧为杭州评话温古社、安康正始社及武林班演出所用。演出的曲种有杭州评话、杭州摊簧等。二十世纪二三十年代，杭州评话演员陈鉴春、童梓祥等在此演出过《三国》、《岳传》等书目。

盖世界游艺场　以曲艺为主的综合演出场所。位于杭州现仁和路和湖滨路拐角处。创建于民国三年(1914)。设施简陋，外面是竹篱围墙，里面搭几个竹棚。摆有竹椅、条凳，且座位不多，大多数听众需站立观看。演出以曲艺、杂技开场，接着由樊迪民所率迪社新剧团演出文明戏。曲艺主要由杜宝林说唱小热昏，因杜久负盛名，故盖世界游艺场因此而观众云集，十分热闹。后况不详。

大世界共和厅　以曲艺为主的综合演出场所。位于杭州仁和路。民国十年(1921)由担任过浙军师长及省长的张载阳创办，后由上海大世界经理黄楚九接办。占地七亩余，内部布局与设施模仿上海大世界，演出形式有京剧、杭剧、越剧、话剧(文明戏)、电影、杂技、魔术等，其中共和厅小舞台以曲艺演出为主。主要曲种有小热昏、独脚戏、双簧等。杜宝林、王无能、江笑笑等均在此分别演出《火烧豆腐店》、《王大娘补缸》、《拉黄包车》等脍炙人口的独脚戏节目。中华人民共和国成立前还曾邀请过京韵大鼓、河南坠子、山东快书等北方曲艺作交流演出。二十世纪五十年代后期，杭州大世界改为杭州人民游艺场，不久停办，原址改建为中苏友谊馆。

先新乐园游艺部　以曲艺为主的综合演出场所。位于湖州同岑路先新公司一幢四层楼里。民国十七年(1928)先在四层楼上组织一女校书场，并化妆演戏。后经常演出如双簧、滑稽等曲艺。民国十九年6月经整修定名为先新乐园游艺部。三层楼上演中国电影及明星女子歌舞、滑稽双簧，四层楼上演海上明星及乾坤新剧。此后不断变换游艺内容，有南方歌剧、各类曲艺及放映武侠片等。次年改名为先新同乐社，不久后停业。

东方书场　苏州评弹书场。位于湖州市志成路守仁路二号。建于民国十七年(1928)。砖木结构，三百个木椅座位。会书和演出活动频繁。民国三十六年2月，光裕社刘天韵、谢毓菁来此演出；1950年徐涵芳单档演出，每场二百人左右。1956年前为私人经营，经理朱柳生，后改为公私合营。1960年与东苑、西园联合成立了湖州书场总店，经理陈有兴，服务员由三人增至七人。是年，东方等三家书场共演出一千八百八十一场。1960年后，迁至府庙内原春光电影院，座位增至五百余席。1966年停业，职工并入剧场。书场改为嘉兴地区京剧团排演厅，后又移作他用。守仁路原址1960年后由吴兴县曲艺工作者协会开设湖州曲艺书场，1966年后为湖州新华书店库房。

国货商场新新游艺场　综合演出场所。位于湖州府城隍庙内。民国十八年(1929)10月25日开幕。游艺名目有：男女新剧、中国电影、群芳会唱、童子艺团、男女(苏州)弹词、化妆申摊、滑稽魔术、少林杂技、五彩焰火等。门票每张小洋二角，铜元十五枚。开幕后

观众拥挤，营业颇为发达。一年后时停时演。民国二十年(1931)8月改名为群乐游艺场，邀请名角开演京剧、南方歌剧、群芳会唱、戏法双簧等。此后，逐渐由综合性游艺变更为单一性演戏或放电影，中华人民共和国成立以后移作他用。

平湖书场　苏州评弹书场。位于平湖城关镇阴阳弄(现建国北路)。前身为马二观、马龙生父子于民国十八年(1929)开设的快乐园书场。1958年公私合营。1963年5月场地翻建，设池座、楼座四百余席。1966年10月改名红旗书场，1969年7月并入平湖县文化馆剧场。1977年以平湖书场名义对外开展业务，1978年翻建艺人宿舍两楼一底共六十平方米。1984年与县文化馆分开。同年7月起兼营录像放映，苏州评弹专演日场。

江北大世界　综合演出场所。位于杭州东坡路北段(今龙翔桥菜场附近空地上)。因来自长江以北的流散艺人在此演出，故名。形成于二十世纪二三十年代。设施简陋，外面围有竹篱，里面以拉绳索划分场地。演出有杂技、魔术、耍猴舞熊、唱小曲等。其中唱曲曲调大多为"打牙牌"、"十八摸"。因此地演出多为外地艺人的"路头书"，故当时杭州的说书艺人绝不进入此场演出。

崇福书场　苏州评弹书场。位于桐乡崇福镇太平坊胡家厅(今崇德路39号)。民国二十二年(1933)由俞瑞青创办，当时称"乐园书场"。内设T字形"状元台"、"百脚凳"，后排有躺椅，可容纳一百多听众，专营苏州评弹，业务兴盛。民国三十三年俞瑞青传子俞杏初经营，1958年与三元书场合并，定名为崇福书场。1966年停止演出，1976年恢复书场业务。进入二十世纪八十年代后演出业务逐步停止，转为茶馆。

东苑书场　苏州评弹书场。该场始建于民国二十四年(1935)，地址在湖州市志成路常平巷口。砖木结构，二百八十个木椅座位。1956年前由私人经营，经理沈增荣。1960年归入湖州书场总店，职工由三人增至五人。1950年范玉山在此演出单档苏州评话，每场平均为二百五十人左右。1966年停业，职工并入剧场。

东园书场　苏州评弹书场。民国二十四年(1935)由史伯英创立，后由其子继承。位于海盐县武原镇秀水桥附近。1958年加入书茶商店，归海盐县工商局主管。座位六百余席，职工五名。演出以苏州评弹为主。二十世纪五六十年代最为兴盛，不少苏州评弹名家如徐云志、顾宏伯、沈俭安、邢瑞庭、李伯康、严雪亭均曾到场献演。汪雄飞到此说《三国》时，日夜听众达一千人次。1970年因市河拓宽，书场迁至董家弄宣家大厅，座位五百席，改为该县饮食服务公司管理。1977年停业。

西园书场　苏州评弹书场。建于民国二十七年(1938)。位于湖州市府西街。砖木结构，四百个木椅座位。1956年前由私人经营，经理简锡仁。中华人民共和国成立前，书场有时说书，有时演戏；民国三十二年曾进行大修；1949年后以演出苏州评弹为主。1960年归入湖州书场总店，职工增至六人。1966年停业，职工并入剧场，书场移作他用。

西塘乐庐书场　苏州评弹书场。位于嘉善县西塘镇西街中段。民国二十八年

(1939)春由蔡菊生开设。当时设施就比较先进，台上铺设地毯，观众席用小方桌，单人靠椅。经常邀请苏州评弹名家前来演出，业务十分兴盛。如民国三十三年冬，邀请苏州弹词名家夏荷生前来演出，二百座位场场客满。民国三十五年，书场由周克昌接管。对艺人热情、周到，深受艺人欢迎，有“响档场东”之誉。苏州评弹名家蒋月泉、张鉴庭、张鉴国、严雪亭、朱耀祥、赵稼秋、唐再良等先后来场献艺。民国三十七年秋严雪亭演出《杨乃武与小白菜》，场场爆满，加座加站票，日夜平均听众达九百四十七人次。此后几经搬迁，1958年后，改名为国营西塘书场。1963年由当地文化部门接管，“文化大革命”开始后停业，1967年改为茶店。

适庐茶馆　绍兴曲艺演出场所。位于绍兴花巷布业会馆内，建于清光绪初年。会馆房屋宽大，共有四进，建有亭台楼阁，环境十分幽雅。茶馆建在回廊内，落地门窗，红木桌椅，藤椅靠榻，条件舒适。每月逢三逢八下午有绍兴平湖调演出，茶资每壶小洋一角。二十世纪三十年代最为兴盛，后衰落。

嘉兴书场　苏州评弹书场。位于嘉兴市建国路二百四十号。前身是创办于二十世纪三十年代的公益书场。1958年由公益、珊凤、大华、南园和景春五家书场合并后联合经营。1966年停业。1973年复业后时停时演。1977年起逐步恢复正常演出。二十世纪八十年代初翻建，设三百九十四席。1984年由徐祖福任经理，以演出苏州评弹为主，兼放录像等。

云天书场　湖州曲艺演出场所。位于湖州府城隍庙内东厢房，始建于清同治十年(1871)。二十世纪四十年代改为云天书场，以湖州地方曲艺艺人许云天坐镇说书而命名。砖木结构，二百五十个木凳座位。民国三十四年(1945)后业务十分兴盛。1952年起歇业一段时间，后又复业。直至二十世纪六十年代，一直为许云天坐镇说书。1964年停业，改为居民住宅。

温州城西曲艺场　温州鼓词演出场所。位于温州市区城西街。原为“白衣土地庙”，二十世纪四十年代改为书场，由周连寿(女)经营。中华人民共和国成立后由温州市曲艺工作者协会管理。1960年改建成砖木结构两层楼房，楼下演出曲艺，设二百五十席；楼上为办公用房。1966年停业，房屋被占。1980年再次改建，楼下扩大至三百个座位，演出当地曲艺。

三元书场　苏州评弹书场。1949年5月由医师马石铭和糖果店主唐季庆创办，场址初设羊坝头三元坊巷原糖果同业公会旧址。1950年改由苏州弹词演员严雪舫经营。次年初，请徐云志、严雪亭、杨振雄、严祥伯来此会书，连演三天，极为轰动，为苏州评弹立足杭州打开了局面。不久迁杭州市惠兴路，并多次修缮，设备良好，有四百座。1966年停业。1968年复业，改名新艺书场。

鳌江曲艺场　温州曲艺演出场所。位于温州鳌江镇。1950年初由朱洪发创办。设

席五百余座，以演出温州鼓词为主。因上座率高，艺人都乐意前来演出。二十世纪六十年代初改由鳌江镇老年协会承办，1966 年停演。1979 年恢复经营。

红宝书场　苏州评弹书场。1950 年由宁波本地人屠规祥、李玉兰等五人创办。原址设江北岸车站路，1951 年迁至和义路二十九号，1952 年迁址宁波中山东路七十六弄十六号。初演宁波走书，后由苏州评弹演员冯筱庆负责延聘演员，朱耀祥、赵稼秋、吕逸安等先后应聘前来演出，遂使苏州评弹立足宁波。设长排靠椅二十张，共五百座。书台约二十平方米。1966 年停业，1979 年复业。

宁波广播书场　又称“空中书场”，宁波人民广播电台于 1952 年建立，每天播出曲艺节目的时间不少于半小时，多则一个半小时。录制、播放本市地方曲艺节目，有时还专题向听众介绍四明南词和宁波走书等曲种的有关知识。创办后播出的张少策演播的宁波评话《水浒传》、《岳飞传》、《杨家将》和《隋唐演义》等长篇书目，很受听众欢迎。“文化大革命”中停办，1978 年恢复播出后，录制、播出了徐宝发表演的蛟川走书《严惩伪乡长》、朱桂英表演的宁波走书《前进三号》、《冷酷的心》和《啼笑因缘》，曹春芳、虞卫生表演的四明南词《西厢记》，陆建京、钱春莲表演的宁波走书《英台抗婚》，周庭发表演的四明南词《风雪山神庙》，陈莲卿、金玉兰表演的四明南词《西湖十景》、《玉蜻蜓》，柴斌章表演的四明南词《珍珠塔》，汪文娟表演的蛟川走书《称心如意》，宁波市曲艺团表演的宁波走书《带血的鲜花》、《美丽的心灵》，郭鹏飞表演的宁波走书《乾隆下江南》、《鸭司令奇遇》，许斌章表演的宁波走书《白鹤图》、《黄金印》，陈玉凤表演的宁波评话《水浒》，杜立峰表演的莲花文书《私探白罗山》，林小明表演的蛟川走书《飞龙传》，项金棠表演的四明南词《双珠球》，陈莲卿表演的四明南调《双珠凤》等。

大华书场　苏州评弹书场。位于杭州积善坊巷十七号原百乐舞厅旧址。1953 年由王德铭等七人创办。开业之初，因卖座清淡一度停演。后随着苏州评弹在杭州影响日广，又延聘名家演出，卖座日兴。内有五百余座，演出以苏州评弹为主。一般日夜演两场，有时也加演早场。1958 年曾在此举办“杭州岁尾曲艺会演”，1966 年停业。1971 年因演出浙江曲艺团的新节目《飞雪迎春》而复业。1977 年起，浙江曲艺团编演的中篇苏州弹词《李双双》、《华子良》、《新琵琶行》均首演于此，1982 年“苏、扬、杭三州书会”在此举办，颇具影响。1980 年和 1982 年曾两度翻修，设备有较大改善。

平海街曲艺场　杭州曲艺演出场所。位于杭州平海街吴山路对面，建于 1955 年。原为空地，后搭起竹棚，上铺油毛毡，设有小舞台，可容纳五百左右听众。外围泥墙，听众凭票入场，但不对号入座，供应茶水。曾演出过杭州评话、杭州评词、杭州摊簧、绍兴摊簧、小热昏等。1960 年冬拆除，改建为杭州市电影公司。

沈家门书场　宁波曲艺演出场所。位于舟山沈家门西滨江路。初为陈伟根私人经营，1955 年归属当地商业部门，改现名。场内座位一百二十余席。后几经迁徙，于 1964 年

搬入大众戏院内，座位增至六百余席。镇海及宁波的艺人，蛟川走书艺人张亚琴，四明南词艺人陈莲卿、许炳章等先后在此献艺，营业兴盛。1966年停业。

温州实验书词场 温州曲艺演出场所。位于温州市百里东路墨斗巷口。创办于1956年6月20日，由温州市曲协卓性如负责。设施简陋，可座一百余人，兼营茶水。不收门票，只付茶资。演出以温州鼓词为主，听众一般在七八十人左右。1958年迁至公园路兴文里弄口，除演出温州鼓词外，还有温州评话、温州道情、温州莲花等。二十世纪六十年代后期改为食堂，停止演出。

乌镇书场 苏州评弹书场。位于桐乡县乌镇镇。1956年由东方和艺乐两家书场合并组成，各地的苏州评弹名家响档经常来此。1962年改由桐乡县文教局管辖。1966年停业，1970年复业。1981年由桐乡县文化局拨款对门厅进行改造，1984年起放映录像为主，苏州评弹演出极少。

梧桐书场 苏州评弹书场。位于桐乡县梧桐镇。1956年由春华、联合书场合并而成，利用旧节孝祠房屋改建。座位三百席。隶属桐乡县文教局，经理房明贤、王玉波。“文化大革命”期间停业。1979年由桐乡县文化局改建，恢复苏州评弹演出，座位四百四十七席。负责人朱国仁、吴建荣。

濮院书场 苏州评弹书场，位于桐乡县濮院镇庙桥街。初为绍兴籍人杨学泉于清光绪三十二年(1906)创办的同福园书场，后传给其子杨文奎，1954年再传其孙杨启华。1957年与该镇同乐书场合并，更名为濮院书场，归供销社管理。1960年划归到濮院县文教局，王玉波为经理。1963年归入濮院镇饮食系统。1966年停业。1978年恢复演出，改由濮院镇文化站管理，并更名为梅泾书场。1979年12月，书场与濮院人民剧院合并为书剧场，归属镇工办管辖，对外仍称濮院书场，由杨启华负责。该场长期以演出苏州评弹为主，二十世纪八十年代中期开始兼营录像放映。

平阳县实验曲艺场 温州曲艺演出场所。地址在平阳西城下南路。前身为创办于1957年的昆阳镇东门街曲艺场，1963年迁此并改建而成。设席五百余座，由平阳县文化馆及协会共同管理。“文化大革命”前，该场上座率较高，1966年停办。1979年恢复演出。1984年与县曲艺团合并，改名为平阳县实验曲艺场。

庆春曲艺场 杭州曲艺演出场所。位于杭州市下城区庆春街。1958年由原市东剧场改建而成，属杭州市曲协管理。书场为棚式竹结构建筑，座椅利用东坡剧院改建时拆除的连排座椅，可容纳千人左右。书台为舞台式样，两旁有耳台，用作化妆室和演员休息室。每天日、夜两场，供应茶水。演出杭州评话、杭州评词、武林调、绍兴摊簧、小热昏等，还邀请绍兴莲花落、宁波走书演员前来演出。1966年因危房拆除停演。

杭州书场 杭州曲艺演出场所。位于杭州佑圣观路梅花碑南端。二十世纪五十年代创办，也是杭州曲艺组织评话温古社所在地。内设一百五十余座，日夜两场演出。演出

曲种主要是杭州评话与杭州评词。上午用作会议或排演。1958 年因评话温古社并入杭州市曲艺协会,书场亦并入平海街曲艺场。

杭州市工人文化宫书场　曲艺演出场所。位于杭州平海街市文化宫三楼。二十世纪五十年代开设,可容纳三百余人,每天下午演出一场。二十世纪七十年代后期改在文化宫小剧场演出曲艺,每晚开夜场。杭州评话演员陈俊芳、李伟清等均在此献艺。二十世纪八十年代初停业。

鼓楼曲艺场　杭州曲艺演出场所。位于杭州江干望江门直街,属杭州市曲协管理,亦为杭州市曲艺团、杭州市曲协所在地。该书场原为清巨商胡雪岩住宅厅堂,后经改建可容纳听众近千人。一般日夜两场演出,曲种除杭州评话、杭州评词、武林调、小热昏外,还有绍兴摊簧、越剧等。一些曲艺会演也常在此举行,如"《红岩》曲艺专场"、"新书会演"等。1966 年停演,后未恢复。

杭州曲艺场　杭州曲艺演出场所。位于杭州市上城区建国中路杭州二中旁。原为教堂,1962 年改建成书场,属杭州市曲协管理。可容纳五百余人,座位均为新购置藤椅,每日上午、下午、晚上三场,除演出杭州评话,亦邀请苏州评弹艺人演出。约于 1965 年停办。

硖石书场　苏州评弹书场。位于海宁市硖石镇。1962 年由原高乐和民乐两家书场合并而成。1977 年在西山建设路兴建书场楼,面积二千二百平方米。1979 年 5 月竣工开业。设翻板座位六百七十九席。1985 年迁至赵家漾,改名硖石书场东苑分部,设硬座三百五十席。

舟山书场　曲艺演出场所。位于舟山定海西大街六号。前身为竺家弄书场,1963 年迁此,为舟山地区曲艺、木偶工作者协会所属曲艺演出场所。书场为二层楼建筑,八十平方米,可容纳一百三十余听众。除本地艺人和木偶剧团演出外,宁波、镇海、奉化等地艺人也常来演出,其中名家有张少策、许炳章等。1966 年停业。1979 年 10 月恢复演出。

黄岩书场　曲艺演出场所。位于台州黄岩城关孔庙后之明伦堂。建于 1963 年。1966 年因改建而终止。1979 年 7 月重新开设,场址移黄岩老剧院,设座位四百席。演出活动频繁,1979 年至 1982 年先后接待了上海、杭州、宁波等地曲艺团体二十五个,六十多位演员先后前来演出。除本地曲艺外,不少苏州评弹名演员如张如君、刘韵若、张振华、庄凤珠等也来此演出。1983 年因拆迁而终止。

天台县曲艺场　曲艺演出场所。位于天台县城关劳动路中段,原为姜氏祠堂。1964 年天台县曲艺队成立,在此设立舞台,作为曲艺演出场地。1966 年改为展览馆。1982 年重新改建,定名为曲艺场,有五百七十余座位。曾先后邀请宁波、杭州等地曲艺艺人前来演出,上海评弹团亦曾到此演出。1983 年在此举行过浙东走书交流演出。

绍兴书场　曲艺演出场所。位于绍兴市光明路五号原火神庙旧址,曾为当地曲艺协会和曲艺团活动场所。1965 年翻建后,名五星书场,为绍兴首家专业书场,演出绍兴莲花

落、绍兴平湖调等。1980 年起始有苏州评弹演出，至二十世纪八十年代初，以演苏州评弹为主。1982 年再度翻建并改现名。

湖州市运输装卸公司俱乐部书场　苏州评弹书场。简称“装卸书场”。坐落于湖州衣裳街当弄六号。产权属湖州市运输装卸公司所有，书场业务归该公司行政科兼管。1980 年 12 月 15 日正式开业。与无锡市评弹团经营苏州评弹演出业务。开业演出由杭州曲艺团吴迪君、郑樱与无锡市评弹团赵丽芳联合演出苏州弹词《落金扇》及《智斩安德海》。此后一直经营苏州评弹，间或穿插录像、小戏、魔术等演出。开业初营业鼎盛，每天日夜上座在一千四百人次，上海的苏州弹词演员余红仙、沈世华、张如君、刘韵若和苏州评话演员吴君玉等名家均来演出过。

温溪词场　温州鼓词演出场所。位于青田温溪镇中心地段。1982 年 3 月由该镇三百多位老人自发筹资一万二千余元兴建。共一百三十九平方米，设三百七十五席，专作温州鼓词艺人演唱场所，俗称温溪词场。建成后前五个月时间共演出一百五十三场，听众达一万七千余人次，《浙江日报》于 1983 年 1 月 15 日曾作报道。1983 年 3 月改建，规模相应扩大，改名为“温溪老年活动中心”。

普陀文化馆书场　宁波曲艺演出场所。地址在舟山沈家门体育场路县文化馆底层，设座位一百五十席。创办于 1985 年 6 月，由舟山县文化馆管理。除承担演出业务外，还负责全县乡镇书场的演出规划和安排，招待中转艺人，并免资提供住宿，受到艺人称赞。演出以本地曲艺为主，并曾接待过宁波、镇海、余姚、奉化等地艺人，如宁波评话演员张少策、蛟川走书艺人张亚琴均来此演出过。

附：

浙江各地部分曲艺演出场所一览表

杭州地区

名称	地址	创建年代	创建者	现状	备注
上瓦子	市西坊内三桥巷(今保佑坊西积善坊巷)	南宋	无考	不存	
中瓦子	市南坊北三元楼前(今木瓜弄)	南宋	无考	不存	
南瓦子	清冷桥西熙春楼下	南宋	无考	不存	
东瓦子	盐桥南蒲桥东	南宋	无考	不存	
菜市瓦子	菜市桥边东南面(今瓦子巷以北)	南宋	无考	不存	
新门瓦子	古新开门外	南宋	无考	不存	
小堰门瓦子	古保安门外	南宋	无考	不存	
候潮门瓦子	候潮门外北首	南宋	无考	不存	
赤山瓦子	后军寨前	南宋	无考	不存	
行春瓦子	灵隐天竺路行春桥侧	南宋	无考	不存	
北郭瓦子		南宋	无考	不存	
嘉会门瓦	杭州南郊包山与凤凰山附近	南宋	无考	不存	
北关门瓦	武林门外	南宋	无考	不存	
旧瓦子	石牌头北麻线巷内	南宋	无考	不存	
米市桥瓦子	米市桥下	南宋	无考	不存	
艮山门瓦	艮山门头	南宋	无考	不存	
羊坊桥瓦	钱塘门外	南宋	无考	不存	
荐桥门瓦子	古崇新门外(章家桥西南、城头巷东)	南宋	无考	不存	
常园	上城区炭桥	抗日战争前	无考	不存	
大有园	上城区南板巷	抗日战争前	无考	不存	
陆什茶店	上城区淳佑桥	抗日战争前	无考	不存	
春园	上城区淳佑桥	抗日战争前	无考	不存	

（续表一）

名　　称	地　　址	创建年代	创建者	现　状	备　注
顺风园	上城区金钩弄口	抗日战争前	无考	不存	
武林园	上城区水漾桥	抗日战争前	无考	不存	
鱼儿茶室	上城区堂子巷口	抗日战争前	无考	不存	
顺心园	上城区长寿巷	抗日战争前	无考	不存	
宝泉居	上城区祠堂巷	抗日战争前	丁松樵	1955年停业	
清　园	上城区道院巷口	抗日战争前	无考	不存	
小兔茶店	上城区城隍牌楼	抗日战争前	无考	1958年停业	
春乐园	上城区上仓桥	抗日战争前	无考	不存	
高友茶店	上城区羊市街	抗日战争前	无考	不存	
永昌居	上城区草桥门外	抗日战争前	阿火癞痢	不存	
三园居	上城区竹椅子巷	抗日战争前	无考	不存	
兰芝阁	上城区斗富三桥边	抗日战争前	无考	不存	
大方园	中城区官巷口铁巷	抗日战争前	无考	不存	
福林园茶店	杭州屏风街下焦营巷口	抗日战争前	程根寿	不存	
云仙阁	中城区官巷口铁巷	抗日战争前	无考	不存	
同春楼	中城区皮市巷	抗日战争前	无考	不存	
总管庙茶店	中城区横河桥	抗日战争前	无考	1955年停业	
三圣园	中城区闹市口	抗日战争前	无考	1958年春停业	
一乐园	中城区闹市口	抗日战争前	无考	不存	
仙鹤园	中城区长寿桥边	抗日战争前	无考	不存	
龙　园	中城区横河桥	抗日战争前	无考	不存	
四海第一	中城区延龄路	抗日战争前	无考	不存	
雅　园	中城区延龄路	抗日战争前	无考	1958年停演	

（续表二）

名　　称	地　　址	创建年代	创建者	现　状	备　注
东清园	下城区忠清巷	抗日战争前	无考	不存	
德胜园	下城区菜市桥	抗日战争前	无考	1955年停业	
维新园	下城区菜市桥	抗日战争前	贺松鹤	不存	
中华园	下城区头发巷口	抗日战争前	陈俊芳	1953年停业	
常绿园	下城区东街路	抗日战争前	无考	1955年停业	
龙凤居	下城区所巷口	抗日战争前	无考	1958年停业	
乳雪楼	下城区东街路	抗日战争前	无考	不存	
聚　园	下城区东街路	抗日战争前	无考	不存	
集贤楼	下城区东街路	抗日战争前	无考	不存	
顺福园	斗富三桥东	抗日战争前	无考	不存	
崇宁阁	梅花碑	抗日战争前	无考	不存	
四春居	上城区骆驼桥	抗日战争前	无考	1955年停业	
小东林茶店	下城区东苑巷口	抗日战争前	无考	不存	
楚坊园	下城区楚坊巷口	抗日战争前	无考	不存	
松胜阁	下城区六克巷	抗日战争前	无考	四十年代后期停业	
福寿园	下城区孩儿巷	抗日战争前	宝秀	1958年停业	
三叶茶店	下城区皮市双龙弄	抗日战争前	无考	不存	
天官茶店	下城区竹竿巷	抗日战争前	无考	不存	
华记茶店	下城区麒麟街口	抗日战争前	无考	不存	
瑞香楼	下城区楚妃巷口	抗日战争前	无考	不存	
福园居	下城区藕石桥	抗日战争前	无考	不存	
永济楼	下城区下仓桥	抗日战争前	无考	不存	

（续表三）

名　称	地　址	创建年代	创建者	现　状	备　注
江山阿五茶店	江干区上仓桥	抗日战争前	无考	不存	
仓　园	江干区凤山门	抗日战争前	无考	1955年停业	
阿太庙茶店	江干区候潮门	抗日战争前	无考	不存	
三福居	江干区小诸桥	抗日战争前	无考	1955年停业	
青龙阁	江干区兵马司巷	抗日战争前	无考	1955年停业	
临江阁	江干区美政桥	抗日战争前	无考	1955年停业	
新宫桥茶店	新宫桥东	抗日战争前	无考	1958年停业	
凝海居	凝海巷	抗日战争前	无考	不存	
卖鱼阿华茶店	中山北路贯桥边	抗日战争前	无考	1965年停业	
杨官才茶店	清远街杨官才弄口	抗日战争前	无考	1958年停业	
永济楼茶店	中山北路三佛厂	抗日战争前	无考	1954年停业	
罗东记茶店	百井坊巷内	抗日战争前	无考	1955年停业	
景春园茶店	胭脂桥弄口	抗日战争前	无考	不存	
洗马桥茶店	洗马桥东	抗日战争前	无考	五十年代中期停业	
菜子和尚茶店	武林门西大街	抗日战争前	菜子和尚	1958年停业	
珠儿潭茶店	湖墅珠儿潭	抗日战争前	无考	不存	
大斗里茶店	湖墅哑巴弄口	抗日战争前	无考	不存	
金国咖啡馆演唱场	金国咖啡馆内	三十年代	无考	1936年停业	
观海楼	江干区海月桥	抗日战争前	无考	1958年停业	

（续表四）

名　称	地　址	创建年代	创建者	现　状	备　注
化仙楼	江干区化仙桥	抗日战争前	饭店毛儿	1958年停业	
望江楼	江干区三廊庙	抗日战争前	无考	不存	
岳相茶店	西湖区岳王庙边	抗日战争前	无考	不存	
栖霞阁	西湖区楼霞岭下	抗日战争前	无考	不存	
灵隐居	西湖区灵隐山门外	抗日战争前	无考	不存	
福园居	西湖区中天竺	抗日战争前	无考	不存	
新新园	西湖区静慈寺	抗日战争前	无考	不存	
集　园	西湖区六和塔下	抗日战争前	无考	1955年停业	
林记茶园	西湖区塔儿头	抗日战争前	无考	不存	
三雅园	西湖区涌金门	抗日战争前	无考	1955年停业	
东　园	西湖区昭庆寺	抗日战争前	无考	不存	
常春园	西湖区松木场口	抗日战争前	无考	不存	
松森园	西湖区松木场口	抗日战争前	无考	不存	
金阁园	拱墅区武林门	抗日战争前	无考	不存	
蓬头茶店	拱墅区武林门	抗日战争前	无考	不存	
泉有天	拱墅区武林门	抗日战争前	无考	不存	
长福园	拱墅区万寿亭桥边	抗日战争前	无考	不存	
石牌楼茶园	建国中路	抗日战争前	无考	1958年停业	
杨乐林茶店	闹市口	抗日战争前	无考	不存	
乐　园	拱墅区红石板	抗日战争前	无考	不存	
合　园	拱墅区鱼塘巷口	抗日战争前	无考	不存	
德胜园	拱墅区德胜坝桥边	抗日战争前	无考	不存	
一品泉	拱墅区猪泉坝	抗日战争前	无考	不存	
圆圆楼	拱墅区宝庆桥	抗日战争前	无考	不存	

（续表五）

名　　称	地　　址	创建年代	创建者	现　状	备　注
万云阁	拱墅区卖鱼桥	抗日战争前	无考	不存	
曲江楼	拱墅区卖鱼桥	抗日战争前	无考	不存	
临风居	拱墅区珠儿潭哑巴弄	抗日战争前	无考	不存	
红　园	拱墅区康家桥边	抗日战争前	无考	不存	
江远楼	拱墅区小河	抗日战争前	无考	不存	
品芳楼	拱墅区拱宸桥	抗日战争前	无考	1958年停业	
飞瞻阁	拱墅区拱宸桥	抗日战争前	无考	不存	
登云阁	拱墅区拱宸桥西	抗日战争前	无考	不存	
同乐阁	拱墅区大河口	抗日战争前	无考	不存	
拱兴阁	拱墅区火车站边	抗日战争前	无考	不存	
如意园	拱墅区拱宸桥	抗日战争前	无考	不存	
聚兴楼	拱墅区拱宸桥	抗日战争前	无考	不存	
谢宝源茶店	羊市街	抗日战争前	无考	1958年停业	
民　华	庆春街	1950年	无考	1957年停业	
顺风居	章家桥	抗日战争前后	无考	1955年停业	
油纸工会俱乐部书场	湖墅甘露茶亭	1950年	无考	不存	
望湖楼	湖滨路	1955年	无考	不存	
如　园	解放街	1955年	无考	不存	
兴隆阁	龙翔桥	1955年	无考	不存	
新龙阁	龙翔桥	1955年	无考	1958年停业	
安记茶社	闹市巷	1955年	无考	不存	
连升阁	盐桥	1955年	无考	不存	

（续表六）

名　　称	地　　址	创建年代	创建者	现　状	备　注
凝海居	凝海巷	1955年	无考	不存	
集贤楼	法院路口	1955年	无考	1958年停业	
顺江楼	劳动路口	1955年	无考	不存	
维新阁	普安街	1955年	无考	不存	
碧霞轩	南星桥	1955年	无考	1966年停业 1979年恢复	
品　芳	盐桥	1955年	无考	不存	
东　阁	清泰街缸儿巷口	1955年	无考	不存	
长乐春	建国北路	1955年	无考	不存	
福兴园	孩儿巷	1955年	无考	不存	
荣堂茶店	金钢寺巷口	1955年	无考	1958年停业	
聚宝园	新桥	1955年	无考	不存	
流顺园	武林门	1955年	无考	不存	
顺兴园	清波门外	1955年	无考	不存	
景春园	体育场路	1955年	无考	不存	
四海第一楼	盐桥	1955年	无考	1958年停业	
聚兴园	孩儿巷	1955年	无考	不存	
泉记茶室	清和坊	1955年	无考	不存	
宽心园	候潮门	1955年	无考	1958年停业	
三雅园	闹市口	1955年	无考	不存	
新雅园	上仓桥	1955年	无考	不存	
万乐园	上板儿巷	1955年	无考	不存	
聚仙楼	平海街口	1955年	无考	不存	

（续表七）

名　　称	地　　址	创建年代	创建者	现　状	备　注
龙　园	万安桥河下	1955年	无考	不存	
清　园	清波门	1955年	无考	不存	
莱庵茶店	艮山门	1955年	无考	不存	
永济楼	下仓桥	1955年	无考	不存	
刘盛元茶店	武林门	1955年	无考	不存	
云仙阁	弼教坊	1955年	无考	不存	
东清园	东清巷	1955年	无考	不存	
常绿园	黄阁巷口	1955年	无考	不存	
孔雪楼	建国北路	1955年	无考	不存	
拱北楼	拱宸桥	1955年	无考	1958年停业	
万乐园	小河康安桥	1955年	无考	不存	
万云阁	湖墅混堂弄	1955年	无考	不存	
余庆楼	湖墅双辉弄	1955年	无考	不存	
万荣楼	湖墅信义巷	1955年	无考	不存	
沧　园	拱宸桥永宁街	1955年	无考	不存	
生记茶园	闸口	1955年	无考	不存	
三雅园	拱宸桥	1955年	无考	不存	
鸿云楼	大关	1955年	无考	不存	
利津居	利心桥	1955年	无考	不存	
观海楼	海月桥里街	1955年	无考	不存	
子华茶园	小河	1955年	无考	不存	
发记茶园	彭埠	1955年	无考	不存	
兴记茶园	留下	1955年	无考	不存	
沈金记茶园	笕桥	1955年	无考	不存	
共和园	笕桥	1955年	无考	不存	
连福居	彭埠	1955年	无考	不存	

（续表八）

名　　称	地　　址	创建年代	创建者	现　状	备　注
阿德茶园	城隍山	1955年	无考	不存	
顾鸣涛茶园	城隍山	1955年	顾鸣涛	不存	
望仙阁	临安城关镇	1955年	无考	不存	
乐　园	萧山城关镇	1955年	无考	不存	
得意楼	余杭	1955年	无考	不存	
漱芳园	余杭临平	1955年	无考	不存	
王福生茶园	余杭临平	1955年	无考	不存	
第一楼	余杭塘栖	1955年	无考	不存	
金佛寺茶店	余杭义桥	1955年	无考	不存	
乐　乡	余杭瓶窑	1955年	无考	不存	
日月楼	余杭盘竹弄	1955年	无考	不存	
沁　园	余杭大东门	1955年	无考	不存	
西园书场	庆春街祖庙巷口	1956年	上城区文化馆	不存	
金鱼馆公园茶室	涌金门	1959年	无考	1964年停业	
红星食堂书场	西河坊街劳动路	1959年	无考	1964年停业	
三八食堂书场	城隍牌楼巷内	1959年	黄淑英	1963年停业	
得胜食堂书场	夹城巷内	1959年	无考	1963年停业	
福海里食堂书场	拱宸桥福海里	1959年	无考	1963年停业	
吴山书场	城隍山	1978年	无考	不存	
得胜书场	湖墅得胜桥西	1978年	无考	不存	
紫阳书场	候潮门雄镇楼	1979年	紫阳街道办事处	不存	

（续表九）

名　称	地　　址	创建年代	创建者	现　状	备　注
小营书场	小营巷内	1979年	小营街道办事处	不存	
艮山书场	建国北路大树巷口	1979年	艮山街道办事处	不存	
武林书场	枪杆巷内	1979年	武林街道办事处	不存	
拱宸书场	拱宸桥南福海里	1979年	无考	不存	
铁路文化宫书场	铁路文化宫内	1979年	杭州铁路文化宫	不存	
上城区工人俱乐部书场	中山中路羊坝头	1979年	上城区工人俱乐部	不存	
潮鸣退休工人俱乐部书场	小天竺(现游泳巷)	1979年	潮鸣街道办事处	不存	
信义巷退休工人俱乐部书场	湖墅信义巷内	1979年	无考	不存	
拱墅公园茶室	莫干山路信义巷口	1979年	无考		
拱墅书场	湖墅卖鱼桥南	1980年	拱墅区文化馆	不存	
紫阳退休工人俱乐部	中山南路上仓桥西北	1980年	无考	不存	
武林退休工人俱乐部书场	中山北路贯巷底	1980年	无考		

（续表十）

名　　称	地　　址	创建年代	创建者	现　状	备　注
小营退休工人俱乐部书场	万安桥西	1980年	小营街道办事处	不存	
紫阳街退休工人俱乐部书场	湖墅大关桥东	1980年	无考	不存	
半山书场	半山	1981年	中共江干区委宣传部	不存	
江滨公园茶室	南星桥江滨公园内	1981年	无考	1984年停业	
天水退休工人俱乐部书场	余官巷内	1984年	天水街道办事处	不存	
横河公园茶室	环城东路横河公园内	1984年	无考	1985年停业	
湖滨退休工人俱乐部书场	龙翔桥东	1985年	无考	不存	
闸弄口公园茶室	艮山门外	1985年	无考	1985年停业	

嘉 兴 地 区

名　　称	地　　址	创建年代	创建者	现　状	备　注
怡园书场	中基路中街		米业公会	不存	
嘉兴书场	北大街		王明宝	不存	
同福园书场	桐乡濮院镇庙桥街	1906年	杨学泉	1956年并入濮院书场	

（续表十一）

名　　称	地　　址	创建年代	创建者	现　状	备　注
松风台	平湖城关松风台	1909 年	无考	1920 年停业	
新仓书场	平湖新仓镇东大街	1909 年	无考	1979 年停业	
平厅书场	平湖城关西后街	1909 年	无考	1968 年并入平湖书场	
公利书场	平湖新仓镇	1909 年	无考	1920 年停业	
东厅书场	桐乡濮院镇大街	1910 年	无考	1919 年停业	
顾厅书场	硖石镇中大街	1911 年	无考	1952 年改民乐	
袁化书社	袁花镇	1911 年	无考	1949 年停业	
德　园	乍浦南河摊	1911 年	无考	1975 年停业	
明景园	乍浦四牌楼	1911 年	无考	1937 年停业	
升　楼	平湖新埭镇	1911 年	无考	1929 年停业	
姚瑶书场	东门外高家湾	1914 年	姚瑶	不存	
春鹤书场	建国路七十五号	1918 年	章佩卿	1920 年停业	
协新居	平湖新埭落北巷	1919 年	无考	1958 年与亚洲合并	
同芳园	平湖城关阴阳弄	1920 年	无考	1929 年停业	
文雅园	崇福镇太平坊半厅	1920 年	张文陶	1930 年停业	
大升书场	坛弄、严家弄	1923 年	无考	1937 年停业	

（续表十二）

名称	地址	创建年代	创建者	现状	备注
大观园书场	众安桥河下	1926年	沈文魁	1937年停业	
蓬莱园	乍浦南大外街	1926年	无考	1935年停业	
得宝书场	斜西街砧桥头	1929年	许得宝	不存	
快乐园	平湖城关阴阳弄	1929年	马二观 马龙生	1966年停业	
珊凤书场	坛弄内	1930年	钱金魁	1984年停业	
南湖厅书场	硖石镇	1930年	无考	1949年停业	
中和厅书场	硖石镇茅桥头土地堂	1930年	无考	1941年停业	
新民书场	硖石镇长安中街	1930年	无考	1937年停业	又名楼畅园
一条龙书场	平湖新埭镇	1930年	无考	1939年停业	
第一楼书场	平湖新埭镇	1930年	无考	1939年停业	
平湖茶馆	平湖城关镇冯家弄	1930年	无考	1939年停业	
雅宜园	硖石镇上东街	1932年	无考	1946年停业	
一乐园	硖石新轿头河东	1932年	无考	不存	
乐乐书场	硖石干河街	1932年	无考	不存	
畅　园	硖石干河街	1932年	无考	不存	
大富贵	硖石干河街	1932年	无考	1935年停业	
新畅园	硖石小瑶桥	1932年	无考	1933年停业	
乐园书场	桐乡崇福太平坊俞家厅	1933年	无考	1958年并入崇福书场	

（续表十三）

名　称	地　址	创建年代	创建者	现　状	备　注
同乐书场	桐乡濮院镇大街	1934年	无考	1956年并入濮院书场	
民众第一书场	硖石第九保	1935年	无考	1945年停业	
长乐书场	硖石公头路	1935年	无考	1956年停业	
三和馆	硖石北石路	1935年	无考	1945年停业	
如意阁	硖石沙水滨	1935年	无考	1949年停业	
大利书场	乍浦西大街	1935年	无考	1946年停业	
明华楼	乍浦南大街	1935年	无考	1937年停业	
乐园书场	久香斋糖果店对面	1936年	平云支 张志贵	不存	
集贤书场	集街	1936年	赵朗清	不存	
一笑楼	盐官	1936年	无考	1941年停业	
龙园书场	南门澄海路	1937年	郭老三	1966年停业	
高乐书场	张家弄	1937年	潘顺官	不存	
鸳湖厅书场	南门东廊下二十一号	1937年	沈秉伦之父	不存	
公益书场	勤俭路	1937年	童福春	不存	
南园书场	椿树弄	1939年	陈永伟 周云芳	1969年停业	
鸳鸯书场	芝桥街谭家厅	1939年	周新甫	1940年停业	
东方书场	天宁寺街十六号	1939年	“杀猪板凳”俞唐民	不存	

（续表十四）

名　称	地　址	创建年代	创建者	现　状	备　注
中和厅书场	硖石新桥	1941年	无考	1943年停业	
雅园书场	硖石上东街	1941年	无考	1943年停业	
银都书场	平湖城关甘河街	1941年	无考	1951年停业	
五德书场	乍浦总管弄	1941年	无考	1943年停业	
逸乐书场	乍浦四牌楼	1941年	无考	1943年停业	
益中书场	乌镇南大街	1941年	无考	1945年迁观后街	
消闲书场	长安公安弄	1944年	无考	1946年停业	
三益书场	平湖建国南路汤家溪口	1944年	无考	1966年停业	
寄园书场	老爷厅	1945年	杜冬民	不存	
高乐书场	硖石河西平桥头	1945年	无考	1962年与民乐合并	
三雅园	平湖城关西小街汉水桥	1945年	无考	不存	
景春书场	渔行街解放路二百三十二号	1946年	周和林	不存	
沧州书场	荷花街	1946年	陆熙成	1954年停业	
回龙阁	长安上闸	1946年	无考	1948年停业	
银香阁	盐官三庙弄	1946年	无考	1966年停业	
如意阁	硖石周爱廊下	1946年	无考	不存	
亚洲书场	平湖新埭西大街	1946年	无考	1958年与协新居合并	

（续表十五）

名　　称	地　　址	创建年代	创建者	现　状	备　注
东方书场	乍浦半爿街	1946年	无考	1966年停业	
民众书场	桐乡梧桐镇	1946年	无考	1949年停业	
三乐书场	袁化钟家厅	1947年	无考	1966年停业	
轶园书场	斜桥	1947年	无考	1949年停业	
民众第一书场	硖石镇东街	1947年	无考	1949年停业	
海滨书场	乍浦南门外	1947年	无考	1949年停业	
东方书场	乌镇常春街甘泉弄口	1947年	无考	1956年并入乌镇书场	
语溪书场	崇福太平坊半厅	1947年	无考	1948年停业	
沧州书场	乌镇常春街甘泉弄底	1947年	无考	1947年12月停业	
安逸书场	乍浦南门	1948年	无考	1956年停业	
得意楼	平湖城关方桥头	1948年	无考	1958年停业	
春华书场	桐乡梧桐镇公园处	1948年	无考	1956年并入梧桐书场	
大同书场	濮院庙桥头	1948年	无考	1950年停业	
春谷书场	斜桥	1949年	无考	1952年停业	
方家场	袁化	1949年	无考	1958年停业	

（续表十六）

名称	地址	创建年代	创建者	现状	备注
凤凰书场	桐乡梧桐镇南司弄	1950年	无考	1953年停业	
群乐书场	长安中街	1951年	无考	1954年停业	
品芳书场	长安镇	1951年	无考	1954年停业	
民乐书场	硖石镇中大街	1952年	无考	1962年与高乐合并	
联友书场	硖石干河街	1953年	无考	1958年停业	
艺乐书场	乌镇常新街	1953年	无考	1956年并入乌镇书场	
联合书场	桐乡梧桐镇	1953年	无考	1956年并入梧桐书场	
大华书场	北大街	1954年	胡世民	1966年停业	
合作书场	长安公庆街	1956年	无考	1966年停业	
三元书场	桐乡崇福镇	1956年	无考	1958年并入崇福书场	
石门书场	桐乡石门镇桥	1956年	无考	1985年停业	
红旗书场	桐乡崇福镇	1956年	无考	1963年停业	
乍浦书场	乍浦南大街	1957年	无考		

（续表十七）

名　称	地　址	创建年代	创建者	现　状	备　注
新塍书场	平湖新埭落北巷	1958年	无考	1966年停业 1978年恢复并改名新乐书场	
屠甸书场	桐乡屠甸镇	1958年	无考	1968年停业	
章厅书场	桐乡洲泉镇	1959年	无考	不存	
斜桥书场	斜桥旅馆	1961年	无考	1966年停业	
平湖工人俱乐部书场	平湖城关	1962年	无考	1983年停业	
乍浦曲艺书场	乍浦南外大街	1962年	平湖县曲艺团	1964年停业	
钟埭曲艺书场	平湖钟埭镇	1962年	平湖县曲艺团	1966年停业	
金塘书场	平湖金塘镇	1962年	无考	1966年停业	
黄姑书场	平湖黄姑镇	1962年	无考	1966年停业	
盐官书场	盐官北大街	1975年	无考		
公园书场	铁路公园内	1978年	铁路公园		
文化宫书场	市总工会内	1978年	嘉兴市总工会		
长安镇工会	长安劳动路	1978年	无考	1987年停业	
新埭书场	平湖新埭西大街	1978年	无考	不存	
平湖工农茶室	平湖城关解放东路市场内	1980年	无考	1982年停业	
公园书场	平湖东湖公园内	1980年	无考	1985年停业	

（续表十八）

名　　称	地　　址	创建年代	创建者	现　状	备　注
东园书场	自由弄	1983年	东门街道办事处		

湖　州　地　区

名　　称	地　　址	创建年代	创建者	现　状	备　注
菱湖今古书场	菱湖上舜街	1946年	无考	1962年停业	
菱湖菱苑书场	菱湖上舜街	1949年	无考	1962年停业	
南浔万兴书场	南浔镇北街	1949年	无考	1966年停业	
新市东方书场	新市东街	1950年	无考	1966年停业	
南浔中心书场	南浔大桥堍	1953年	无考	1966年停业	
湖州曲艺福利书场	湖州志成路守仁路二号	1960年	许云天	1966年停业	
长兴民乐书场	长兴雉城镇	1960年	无考	1966年停业	
新市西安书场	新市西大街	1961年	无考	1966年停业	
菱湖书场	菱湖青年路	1962年	无考	1966年停业	
双林书场	双林浮霞墩	1962年	无考	1966年停业	
双林凤凰楼书场	双林外庙兜	1962年	无考	1966年停业	
新市书场	新市镇西安书场原址	1976年	无考		
南浔工人俱乐部书场	南浔镇工会内	1978年	南浔镇工会		
湖州立新书场	湖州衣裳街	1980年	爱山街道办事处		

（续表十九）

名　称	地　址	创建年代	创建者	现　状	备　注
双林工人俱乐部书场	双林镇工会内	1980 年	双林镇工会	1985 年停业	
湖州人防书场	湖州人民公园地下室	1981 年	人防		
湖州五爱书场	湖州红门馆五爱小学内	1981 年	五爱小学	1984 年停业	
菱湖工人俱乐部书场	菱湖镇工会内	1981 年	菱湖镇工会		
湖州文化书场	湖州司岑路口	1983 年	城区文化馆		
湖州工人书场	湖州司岑路工人文化宫内	1983 年	市工人文化宫		

宁波地区

名　称	地　址	创建年代	创建者	现　状	备　注
红旗书场	海曙区城隍庙	20 世纪 50 年代	无考	不存	
公园书场	海曙区中山公园	20 世纪 50 年代	无考	不存	
观城文化馆书场	慈溪市观城将台衙门	1950 年	无考	不存	
鼓楼书场	镇海区鼓楼	1951 年	无考	不存	
大陆书场	余姚市城区府前路鼓楼后	1951 年	无考	不存	
浒山百花书场	慈溪市浒山城内	1952 年	无考	不存	
柴桥书场	北仑区柴桥孔家墙门	1953 年	无考	不存	
奉化书场	奉化市大桥镇	1957 年	无考	不存	
西坞书场	奉化市西坞镇	1957 年	无考	不存	
肖王庙书场	奉化市肖王庙镇	1957 年	无考	不存	
咸祥书场	鄞县咸祥镇	1959 年	无考	不存	
鄞江书场	鄞县鄞江镇	1960 年	无考	不存	
奉中书场	奉化城内东门路	1960 年	无考	不存	
姚江书场	余姚市城区北沾江路阳明西路	1961 年	无考	不存	
百花书场	余姚市城区原工人俱乐部	1961 年	无考	不存	
陆埠书场	余姚市陆埠	1961 年	无考	不存	
临山书场	余姚市临山	1961 年	无考	不存	

（续表二十）

名　称	地　址	创建年代	创建者	现　状	备　注
马渚书场	余姚市马渚	1961年	无考	不存	
梁弄书场	余姚市梁弄五桂楼	1961年	无考	不存	
姜山书场	鄞县姜山东胜街	1962年	无考	不存	
天童书场	鄞县天童街	1962年	无考	不存	
中山厅书场	余姚市城区县东街	1962年	无考	不存	
观城南门外书场	慈溪市观城南门	1975年	无考	不存	
观城港浪庙村书场	慈溪市观城北门	1975年	无考	不存	
古林书场	鄞县古林	1978年	无考	不存	
红光书场	余姚市江南义巷弄	1978年	无考	不存	
丹城光明书场	象山县丹城镇东街	1978年	无考	不存	
惠政书场	海曙区湖西偃月街	1979年	无考	不存	
文昌书场	海曙区孝闻街	1979年	无考	不存	
月岛书场	海曙区月岛	1979年	无考	不存	
潘火书场	鄞县潘火乡	1979年	无考	不存	
丹城蓬莱书场	象山县丹城镇东街	1979年	无考	不存	
石浦书场	象山县石浦镇老街	1979年	无考	不存	
爵溪书场	象山县爵溪	1979年	无考	不存	
东方书场	宁海县城关东镇村	1979年	无考	不存	
天封书场	海曙区浩河头	1980年	无考	不存	
来安书场	海曙区三湾弄	1980年	无考	不存	
大卿书场	海曙区大卿桥	1980年	无考	不存	
平桥书场	海曙区西门口	1980年	无考	不存	
寺后书场	海曙区西门口	1980年	无考	不存	
西门书场	海曙区西门外	1980年	无考	不存	

（续表二十一）

名　称	地　址	创建年代	创建者	现　状	备　注
白沙书场	江北区白沙公园	1980年	无考	不存	
槐树书场	江北区槐树路	1980年	无考	不存	
庄桥书场	江北区庄桥文化站	1980年	无考	不存	
费市书场	江北区费市文化站	1980年	无考	不存	
裘市书场	江北区裘市文化站	1980年	无考	不存	
慈城书场	江北区慈城镇大街	1980年	无考	不存	
新河书场	江东新河头	1980年	无考	不存	
栎社书场	鄞县栎社街	1980年	无考	不存	
张东书场	江东东郊路	1981年	无考	不存	
占歧书场	鄞县占歧乡	1981年	无考	不存	
樟村书场	鄞县樟村	1981年	无考	不存	
泗门书场	余姚市泗门镇	1981年	无考	不存	
朗霞书场	余姚市朗霞镇东街	1981年	无考	不存	
外龙书场	江东彩虹路	1982年	无考	不存	
骆驼书场	镇海区骆驼供销社	1982年	无考	不存	
新矸书场	北仑区新矸文化中心	1982年	无考	不存	
霞浦书场	北仑区霞浦文化中心	1982年	无考	不存	
大矸书场	北仑区大矸文化中心	1982年	无考	不存	
五乡书场	鄞县五乡乐园	1982年	无考	不存	
东北书场	余姚市候青门燕怀里	1982年	无考	不存	
范市书场	慈溪市范市镇	1982年	无考	不存	
郭巨书场	北仑区郭巨供销社	1983年	无考	不存	
大嵩书场	鄞县大嵩	1984年	无考	不存	
塘溪书场	鄞县塘溪乡塘头街	1985年	无考	不存	
东南书场	余姚市东太门	1985年	无考	不存	

温州地区

（续表二十二）

名称	地址	创建年代	创建者	现状	备注
王木亭词场	五马街王木亭	无考	谬阿银	不存	
胜利词场	小南菜场	无考	杨柏文	已拆除	
南蝉词场	南蝉河菜场	无考	朱来福	不存	
广利词场	南门广利桥边	无考	叶阿安	不存	
广化词场	西门横街	无考	陈时亨	已拆除	
五星词场	新桥	无考	周景善	不存	
永东词场	涨桥头	无考	金庆红	已拆除	
和平词场	西门大桥头	无考	留国斌	不存	
信和词场	信河街白塔巷	无考	历阿柳	不存	
八仙词场	八仙楼	无考	历加乐	不存	
樊宅词场	樊宅巷	无考	张文英	不存	
瓦市词场	瓦市殿巷	无考	长人国 高兰洲	不存	
朔门词场	后墙巷	无考	胡碎发	已拆除	
永乐词场	康乐坊	无考	范永芳	不存	
康宁词场	府前康宁巷	无考	王娇翠	已拆除	
东南词场	公园路	无考	阿　元	已拆除	
华盖词场	华盖里	无考	徐令弟	不存	
老毛词场	信河街直君堂	无考	毛子孺	不存	
大连词场	大连桥	无考	詹元俊	不存	
柴桥巷词场	柴桥巷	无考	毛显卿	不存	
东门词场	解北司库司前迁至东门七间前	无考	陈敬之	不存	
大洲桥词场	大洲桥迁至瓦市殿	无考	高兰洲	不存	
百里坊词场	百里东路	无考	无考	不存	
中山纪念堂	中山公园	无考	无考	不存	

（续表二十三）

名　　称	地　　址	创建年代	创建者	现　状	备　注
华盖山词场	华盖山	无考	无考	不存	
松台山词场	松台山麓	无考	无考	不存	
市曲艺场	城西街	无考	无考	1984年重建	
白马殿词场	白马殿	无考	无考	不存	
寺前街词场	永强寺前	无考	河者	不存	
状元词场	状元桥	无考	梅儿	不存	
梧埏词场	梧埏镇	无考	永发	不存	
瞿溪词场	瞿溪镇文化馆内	无考	无考	不存	
茶山词场	茶山镇	无考	应岩桂	不存	
藤桥词场	藤桥镇	无考	池云姆	不存	
净水词场	永强净水	无考	无考	不存	
灵溪曲艺场	苍南灵溪老街	无考	无考	改作他用	
金乡曲艺场	苍南东门菜场边	无考	无考	不存	
宜山曲艺场	苍南影剧院后面	无考	无考	不存	
实验书词场	瑞安城关镇当店巷	无考	邵锦林	不存	
西力词场	瑞安城关镇	无考	无考	不存	
大沙堤书场	瑞安城关镇	无考	无考	不存	
永城殿词场	瑞安城关镇	无考	碎姆	不存	
吊桥词场	瑞安城关镇	无考	阿松	不存	
金宅词堂	瑞安东门	无考	刘银福	不存	
水心街词场	瑞安城关镇水心殿	无考	许兴	不存	
马屿词场	瑞安马屿镇	无考	胡姆	不存	
半街亭词场	陶山镇	无考	金曾巧	不存	
湖岭词场	瑞安湖岭镇	无考	周忠弟	不存	
南陈桥词场	瑞安莘塍镇	无考	缪永宽	不存	

（续表二十四）

名　称	地　址	创建年代	创建者	现　状	备　注
至玉词场	瑞安莘塍镇	无考	王至玉	不存	
茶堂词场	瑞安茶塘镇	无考	胡玉琴	不存	
海安词场	瑞安塘下镇	无考	张乃贤	不存	
敬老院词场	瑞安塘下镇陈宅村	无考	无考	不存	
九甲词场	瑞安马屿镇	无考	胡启奎	不存	
曹村词场	瑞安马屿	无考	无考	不存	
高楼词场	瑞安高楼区	无考	无考	不存	
浦西词场	瑞安仙降区	无考	翁文区	不存	

绍兴地区

名　称	地　址	创建年代	创建者	现　状	备　注
镜花缘	县前街花巷	清末民初	无考	不存	
第一楼	县前街花巷	清末民初	无考	不存	
天香阁	上大路	民国	无考	不存	
万森楼	大江桥畔	民国	无考	不存	
丽水泉	上大路	民国	无考	不存	
碧　湖	上大路五街巷口	民国	无考	不存	
万年居	上大中五街弄口	民国	无考	不存	
宝珠茶楼	宝珠桥	民国	无考	不存	
鼎新茶楼	新河弄	民国	无考	不存	
朱宝记	县前街	民国	无考	不存	
龙泉居	布门阁	民国	无考	不存	
阿法茶店	惠兰桥	民国	无考	不存	
邢桂生	马务桥	民国	无考	不存	
王福亭	五福桥	民国	无考	不存	
近水楼	西咸欢桥	民国	无考	不存	

（续表二十五）

名　称	地　址	创建年代	创建者	现　状	备　注
梅香阁	梅园弄	民国	无考	不存	
清泉阁	大香桥畔	民国	无考	不存	
孟宝记	东大池直街	民国	无考	不存	

台州地区

名　称	地　址	创建年代	创建者	现　状	备　注
天台三义庙	天台县平桥岩头背	清咸丰七年	无考	庙会期间演出莲子行	
温岭牛轭街茶馆	温岭城关牛轭街	清末	无考	不存	
温岭南门街茶馆	温岭城关南门街	民初	无考	不存	
路桥三瓦园茶店	路桥南栅街	1928 年 2 月	老　解	不存	
温岭箬横区文化站书场	箬横文化站	1953 年	盛光辉	现已停办	
路桥卖芝桥茶店	德镇居卖芝桥边	1954 年 1 月	王金宪	不存	
路桥老五头茶店	路桥老马路	1954 年 3 月	老　王	不存	
路桥陶姐娥茶店	展北居三桥巷	1954 年 3 月	陶姐娥	不存	
大夫第里书场	牌前居大夫第里	1954 年 6 月	李志衡	不存	
邮亭茶店	邮亭居福星桥边	1956 年 3 月	王道良	不存	
金清书场	金清镇和平居十八号	1956 年 7 月	王柏令	不存	
中桥饭店茶室	中桥居墙前	1957 年 2 月	蔡启平	不存	
温岭文化馆书场	区县花边厂楼下，后搬至展览馆	1961 年	叶祥士	已被拆	

（续表二十六）

名　称	地　址	创建年代	创建者	现　状	备　注
三门亭书场	三门亭旁下街	1961年6月	无考	当年停办	
下里茶店	下里街汽船埠头	1976年8月	舜	不存	
前进茶水店	牌前居王星亮弄头	1977年10月	赵眉双	不存	
温岭城关文化站书场	城关文化站	1978年	无考	已停办	
南祝堂茶店	南栅居磨石桥边	1978年4月	兆　松	不存	
新桥书场	车站边	1979年2月	王锦荣	不存	
三门海游书场	三门海游老街	1979年8月	无考	当年停办	
路桥书场	牌前居文化站内	1979年9月	毛礼祥	不存	
许金荣茶店	三水泾口	1980年4月	许金荣	不存	
石曲茶店	方林街口	1981年3月	陈梅青	不存	
元宝池茶店	牌前居元宝池边	1981年3月	陈梅青	不存	
乌皮茶店	老马路	1982年3月	杨官兵	不存	
下梁书场	下梁镇剧场边	1983年2月	郑怀德	不存	
下里说书楼	下里居街道办事处	1984年12月	蔡　啸	不存	

金 华 地 区

名　称	地　址	创建年代	创建者	现　状	备　注
洪园花店	金华四牌楼火神庙	清光绪年间	邢兆兰	不存	
义和茶店	金华盐埠头	民国初年	无考	不存	

（续表二十七）

名　　称	地　　址	创建年代	创建者	现　状	备　注
乐园书场	金华四牌楼	无考	绍兴人	不存	
城墙脚茶店	金华解放门	无考	无考	不存	1949年停业
矮子茶室	兰溪青龙巷口对面	1911年	宋正富	不存	
红光茶店	金华通济桥	1949年	无考	不存	
二仙桥斗牛场	金华赤松乡二仙桥	1949年	无考	不存	
张林林茶室	兰溪西门城楼下	1949年	无考	不存	1966年停业
万泰巷茶馆	永康万泰巷	1949年	无考	不存	1966年消失
和平茶店	金华火神庙	1951年	李　氏	不存	1956年停业
兰溪曲协书场	兰溪延安路闸扬巷3号	1963年	兰溪县曲协	不存	1973年3月
兰溪门茶店	金华兰溪门菜场	1976年	无考	不存	
时春亭茶店	金华城内	1976年	无考	不存	
文化馆曲艺场	金华县文化馆门口	1979年	金华县文化馆	不存	
东阳大会堂广场	东阳人民大会堂内广场	1979年	东阳县文化馆		
义乌佛堂书场	义乌佛堂镇盐埠头	1982年	义乌县曲协		
荣茂书场	金华四牌楼荣茂饭店二楼	1983年	金华县曲协	不存	1984年停业
西门茶室	东阳县西门	1984年	无考		

舟　山　地　区

名　　称	地　　址	创建年代	创建者	现　状	备　注
嵊山书场	嵊山镇老街文化站	1960年	嵊山镇文化站	1980年后移他处演出	

（续表二十八）

名称	地址	创建年代	创建者	现状	备注
嵊泗菜园书场	嵊泗县文化馆内	1977年	无考	不存	
黄龙文化站书场	嵊泗南港	1978年	无考	1983年停演	
黄龙南港书场	嵊泗南港老年协会内	1980年	无考	不存	
半路亭书场	舟山半路亭	1930年	黄次生	不存	
小洋大帝庙书场	嵊泗小洋大帝庙内	1948年	无考	50年代初停办	
胜利书场	定海码头附近	1953年2月	无考	1956年停办	
南珍桥书场	定海南珍桥边	1954年	无考	不存	
沥港书场	定海沥港平倭村	1956年	无考	1966年停办	
岱山县文化馆书场	岱山高亭镇文化馆内	1957年	无考		
秀山乡秀东书场	岱山秀山乡海岙村	1958年	无考		
南峰书场	岱山南峰渔业队内	1960年	无考	1985年停办	
白泉书场	定海白泉镇新街	1961年	无考	1966年停办	
大丰书场	宁海金塘大丰街	1961年	金塘文化站	1963年停办	
桂花书场	岱山大巨桂花村	1962年	无考		
道头书场	舟山道头	1963年	地区曲艺、木偶协会	1967年停办	
六横蛟头书场	普陀六横	1963年4月	六横文化站	不存	
大洋搬运站书场	嵊泗大洋搬运站内	1972年	无考	1980年停演	

（续表二十九）

名　　称	地　　址	创建年代	创建者	现　状	备　注
双合书场	岱山双合乡石料礼堂	1977年	无考	1984年停办	
普陀工人俱乐部书场	沈家门青龙山工人俱乐部	1977年4月	普陀县总工会	1984年6月停办	
大鹏书场	宁海金塘大鹏村	1981年	无考	1983年停办	
东极苗子湖文化站书场	普陀县东极	1981年8月	东极文化站	不久停办	
健乐书场	定海沥港镇平倭村对面	1982年	洪吉昌		
大洋文化站书场	嵊泗大洋文化站内	1982年	大洋文化站	不存	
长涂书场	岱山长涂倭井潭	1982年	无考		
马岙书场	定海马岙五四村楼门口	1982年8月	马岙文化站		
百花书场	定海沥港镇中街	1984年	无考	1985年停办	
螺门老年俱乐部书场	普陀螺门老年乐园	1984年2月	无考	不存	
葫芦书场	普陀县老年活动室	1984年2月	葫芦乡文化中心	不存	
展茅民乐书场	普陀展茅镇张家村	1985年7月	张友华	1987年停办	

丽　水　地　区

名　　称	地　　址	创建年代	创建者	现　状	备　注
龙泉县民众剧场	龙泉城内	1938年	无考	抗日战争后停演	
青田文化馆曲艺场	鹤城镇新大街二十号	1980年3月	无考	1983年6月停演	

（续表三十）

名　　称	地　　址	创建年代	创建者	现　状	备　注
丽水文化茶园	丽水县文化馆旱冰场	1983年7月	丽水县文化馆	同年9月停办	
青田北山镇白岩夫人殿	北山镇白岩村	无考	无考	每年农历正月十四唱《陈十四夫人》	
青田船寮鲤鱼山公园	鲤鱼山公园内	无考	无考	每年庙会演出	

演出习俗

浙江曲艺的演出习俗非常繁多。大多受各地民俗风情、宗教礼仪、行规帮约的影响而形成。内容包括尊师重道、同舟共济、锤炼技艺和顺应民情等。

尊师重道，不忘根本，是曲艺艺人加强修养和保护自身的需要。因为过去曲艺艺人社会地位卑微，只有在一个祖师下才能团结起本曲种的艺人，形成合力，求得生存和发展。因此，浙江曲种都有自己的祖师爷，有的还有好几个。

为了提高艺术水平，行内还创造了不少行之有效的方法，“会书”就是其中之一。它使艺人相互交流，取长补短。

浙江的民俗活动十分丰富，自年头至岁尾从不间断。明·田汝成在《西湖游览志余》中载：“郡人观潮，自八月十一日为始至十八日最盛，……其时，优人百戏，击球关朴，鱼鼓弹词，声音鼎沸，盖人但藉看潮为名，往往随意酣乐耳。”清·范祖述在《杭俗遗风·时序类》中载：“火神诞在六月二十三，佑圣观中演戏敬神一月有余。此外各里各段……祀神用歌司打唱，夜则花调等书，通宵热闹，夜夜不绝。”民国·钟毓龙《说杭州·说风俗》中云：“（八月）十五日为中秋节，亦为三大节之一。是晚家家祀月……更佐以南词。南词者文书也，说古今书籍，编成七字句，一人弹弦子而唱之。”在中华人民共和国成立以前的各地民俗，尤其是庙会活动中，曲艺演出可以说无处不在，而且规模有大有小，争奇斗艳，令人目不暇接。

在各种宗教礼仪活动中，曲艺演出也是最为常见的内容之一。温州鼓词和丽水鼓词的“唱灵经”、“唱夫人”；海盐文书的“赕佛书”；平湖太保书的“社书”等等，就是典型的习俗性曲艺演出。有些习俗随着时代前进已逐渐淘汰，但仍有不少仍在延续和发展。还有不少在新的民俗风情中正发挥着积极的作用，如一年一度的湖州清明“游含山”和德清新市的“蚕花庙会”，都离不开曲艺演出的参与。

祭祖师　旧时，浙江曲艺艺人对祖师十分尊重，无不顶礼膜拜。杭州评话艺人奉周庄王为祖师，每逢农历三月十二与九月十二举行春秋两祭。届时高悬祖师画像，燃香点烛，供以三牲五畜，宣读祭文，行跪拜大礼。宁波四明南词也于农历六月十一或十一月十一在社祖厅堂供奉伏羲、轩辕、文王、武王、周公、唐明皇、李龟年、雷海青等神像，拈香跪拜。德清正古社艺人逢农历十二月二十三日在紫阳轩茶店举行社会，斋请“社菩萨”老郎祖师，并

进行会书。浙江各曲种所尊奉的祖师不尽相同，除上述外，平湖太保书艺人以范昶为祖师；湖州三跳艺人以鬼谷仙师为祖师；小热昏艺人以神农氏为祖师；温州鼓词艺人奉周信定与雷万青为祖师；温州道情与温州莲花艺人的祖师非但与其他曲种不同，而且内部也众说纷纭：大部分奉高万德、郑元和、仲碑攀为祖师；有的以老子与张道陵为祖师；有的以娄六、娄九娄大老爷为祖师；更有人以施福、施禄、施寿三人为温州道情祖师。有的艺人还在自己家中设立祖师案，每月逢初一、十五点香燃烛，年终还进行祭祀。中华人民共和国成立以后，这些习俗逐渐消失。

拜　师　浙江各曲种的拜师习俗各有不同。杭州评话艺人谓“入道”。以杭州评话温古社为例，一般在春秋祭祖师之日举行。事前须经理事会批准，业师应为具有五年以上艺龄并有相当造诣者；艺徒的条件则是五官端正，身无残缺，有志于杭州评话事业并有一定的艺术基础和文化程度，年龄在二十至三十五岁之间。举行入道仪式时，艺徒要备足斤蜡烛、莲子糖果等物供祖师，行跪拜大礼，呈大红单帖（上书××夫子门下，××百拜），摆酒宴请（一般需鱼翅席一至两桌），此谓“通香火”。在拜师当天，艺徒需付现洋押帖，十元、二十元不等。以后每半月“一进”，每进八元至十元。此外，在授书时书酬另付。在学艺期间，对艺徒的要求十分严格，每天早晨要到沿河傍山处喊嗓子、练身段，训练各种表情。业师除及时指导外，还授于各种行规及自己的看家书目。

温州鼓词、金华道情艺人旧时多为盲人，学艺拜师尤为重要。拜师前，先由家长陪同，对师父叩头跪拜，口头或请人代书“投师约”。在师父答应收徒后，即送上“投师包”和“师爷钿”。投师包为鞋袜衣裤等物，厚薄不拘，表示尊重孝敬；师爷钿一般为现金，晚清时约为银元四至八元不等，民国时也有用粮食的，约为大米四至八担不等，视双方经济情况而定。投师后即随师外出，并为师父背鼓引路；在师父家时须交付伙食费。学艺至能说唱一、二个全本或一定的“汤头”套路，就可以“出红台”独立演唱。但在三年之内，艺徒的所有演出收入必须上交给师父；三年满师之后，方可自唱自收。

湖州三跳艺人的拜师，一般由茶馆老板引荐，征求老师意见并谈妥“从师钿”等条件，再择日举行拜师仪式。拜师时设八仙桌一张，上点足斤蜡烛。艺徒先拜祖师鬼谷仙师，后拜所从师父，再拜师伯、师叔、师兄等人。交付拜书钿（民国时约为一担米），后设宴招待在场人等，更为简单的只请在场人吃碗糖茶了事。艺徒一般需三年满师。若进步较快，也可提前。师父认可后，都会授予江湖行话、术语，并郑重其事地赠给三件道具：一幅三跳竹板、一只扁鼓、一块碰板（后两件为下手所用），等于发给了“毕业证书”。自此，艺徒便可闯江湖自行演出了。

杭州的小热昏艺人称拜师仪式为“进香堂”。先报三代（师公、师父、本人）姓名，后拜祖师神农和天地君亲师等牌位，再拜师父。然后跪听师父“尊师长、守行规、尊师重道、敬老爱幼”等训教，讲解“十大路规”。艺徒唯唯称诺，牢记不忘。

中华人民共和国成立以后，拜师仪式逐渐简化。尤其是成立曲艺组织以后，招收学员以团体为主，故已取消“拜师钿”、拜祖师等名目，最多向老师鞠一躬，称呼一声，并向师兄弟们作一番简单介绍便可。

满　师　艺徒经过一段时间（一般为三年）学艺，具有一定的演唱水平，基本合格，可以离开师父单独演出，称之为满师。而满师后必须通过一定的程序，获得同行艺人的首肯，方可正式演出。这一程序虽然各曲种间叫法不同，但性质却基本一样。杭州评话及苏州评弹称为“出道”。艺徒由师父领至茶会，向同行们介绍，并一一认识，在座同行的茶资概由艺徒支付，此后，即可离师单独演出。绍兴词调艺人称之为“起师”，艺徒由师父引领，到绍兴静宁巷茶店同行集中处，介绍并代付在座者茶资，即算已得同行认可。未经“起师”的艺人参加演出，会受到同行的严厉干涉。绍兴词调艺徒在未“起师”前，还增加一个“谢师”仪式，内容也是请同行们喝一次茶，性质与起师相同，只不过多进行一次罢了。温州鼓词艺人称之为“归行”，每年七月初七在养济院举行。艺徒由师父引领，介绍给十二个乡头，交一笔会费，烧十二碗点心招待乡头，并当众表示愿意遵守行规，就算是归了行。此后两年之内，每年交纳会费，便可自由演出了。如果没有归过行擅自演出，则艺人们可以随时砸他的鼓。这一习俗至中华人民共和国成立后逐渐消失。

茶　会　曲艺艺人约定俗成集中某一茶楼定期会聚，称之为茶会。只要未至外埠演出，一般艺人都会在每天上午到茶会碰头，边喝茶，边交流情况，包括业务、书艺等。中华人民共和国成立前，有的曲种艺人成立了行会组织，往往选择当地某茶楼作为该行会的基地，开会、处理事务等都在这里进行，也称之为茶会。如杭州评话温古社和杭州评词普育社的茶会均在杭州小营巷唐侯庙，杭州摊簧正始社的茶会则在杭州佑圣观，小热昏艺人的茶会在杭州皮市巷元帅庙，湖州明裕社的茶会在湖州府庙顺月楼茶店，德清正古社的茶会在德清紫阳轩茶店。茶会除了上述作用外，有时还进行会书，安排书场的业务接洽等。二十世纪五十年代末，各地艺人基本上加入了协会或团体，有了新的组织，可以办公和开展各种活动，茶会活动逐渐减少。

艺人接洽演出业务的习俗　旧时，浙江的曲艺艺人接洽演出业务，一般由场方到茶会地点联系，或上门与艺人直接接洽。里面也有很多讲究，大书场或业务好的书场总能邀请到书艺较高的艺人，而小书场或业务差的书场相应只能请到一些业务平平的艺人。故书艺高超的艺人，如苏州评弹中所称的“响档”，杭州评话中所称的“红相”，总能接洽到好的场子。而书艺差的，或者不出名的艺人只能毛遂自荐，看场方的脸色行事，称之为“碰档”。以温州等地为例，可分为聘、请、荐、问、夺五等。所谓“聘”，即是场方对书艺高超的曲艺艺人礼仪有加，一般先付上定金，以便敲定；稍逊一筹的艺人则称之为“请”，场方会写上请帖，备些礼物相邀艺人前往；对于不熟悉，或书艺不够突出的，往往由同行艺人或已演出过的书场场方推荐，称之为“荐”；更差一些的艺人只好上门去“问”了，如书场有空，双方商定

试唱几天，视水平及演出情况再订合约；最为底层的艺人只能“夺”，即艺人到某地书场见有人在演出，为了生计便在附近另辟场子，硬是争夺一些听众，实在不行干扰一下也好；另一种艺人更为困顿，干脆到当场艺人处乞求，而该场艺人出于同情或义气，让他在书场演出一至两天，以解决生计，也称之为“夺”。中华人民共和国成立以后，书场与艺人的业务接洽渐趋规范。各市、地、县的文化主管部门均设有专门或兼职演出协调机构，曲艺团体中也有安排业务的组织或人员，负责场方与艺人的联系，双方还订有演出合约，使业务不等的艺人一般均能各适其所，并得到演出保障。

以烛计时 旧时，曲艺艺人演出以烛照明，在杭嘉湖一带的茶馆还往往以烛计时。开书前在书台上燃一红烛，点尽约需一个小时。艺人见红烛将尽，便作为上半回书结束。此时，堂倌给艺人送热毛巾，冲茶水，听众上厕所。片刻，再点一支红烛，艺人开始说下半回书，堂倌则为听众冲茶水，手执钱板收书费。待红烛燃至一半，艺人醒木一拍，说声“明日请早”，就算该场演出结束。全场约为一个半小时。但有的艺人因书短，便想办法使红烛燃得快一些，以便缩短时间：如有的套一铜钱在烛芯上，使烛烫化得快一些；有的在用筷子夹去烛芯时，往自己身边拉，据说也会使红烛燃烧得快。但上述做法必须瞒过听众的眼睛，一旦被有经验的听众发觉，便会引起轩然大波。自书场使用汽油灯及电灯照明后，加之书场多悬挂时钟，或艺人自带钟表，以烛计时的习俗也便自行废除。

唱堂会 曲艺艺人应邀上门到户的演出习俗由来已久。如清·范祖述《杭俗遗风·声色类》云：“近又兴锣鼓摊簧，亦有串客，不称阄，须盛设酒饭以待。小孩弥月，百禄周岁，皆用之。喜事生日亦多用之。”又如民国·洪如嵩《杭俗遗风补辑》也云：“堂名在今日，可谓极盛行时代，不论婚丧喜庆，开张店铺，无有不用之者，以其热闹，而便于迎送宾客也。”杭州摊簧、南词、绍兴平湖调、隔壁戏以及苏州评弹等曲种，均有艺人在人家喜堂、寿堂、孝堂（俗称“三堂”）演出的习俗，也叫“做红白喜事”。如杭州摊簧唱堂会的曲（书）目选择视不同情况而定。一般开篇唱《西湖十景》、《天官赐福》等；主人家有人中举唱《连升》，订婚唱《缔婚》，结婚唱《产子》或《送子》，满月唱《跌包》或《送子》，寿辰唱《八仙庆寿》、《百寿图》或《儿孙福》等；新店开张唱《头彩》或《刀会》；另外也可以点听一些诙谐、风趣的曲目。又如绍兴词调在喜庆堂会场合经常演出《庆寿》、《寿赐》、《百花成亲》等“节诗”。苏州弹词艺人唱堂会往往由主人点曲演唱。一般曲种艺人均为“红事”唱堂会，“白事”以绍兴宣卷班为多。

中华人民共和国成立以后，唱堂会活动渐趋停滞。1978年以后，中小城镇及农村又逐渐恢复。

会　书 浙江各曲种为了促进艺术交流、增强同行团结，历来有组织聚会演出的习俗，统称“会书”。其中，杭州曲艺艺人的庙会会书历史悠久，起于宋元，盛于明清，民国时期也盛行不衰，直至二十世纪五十年代方止，主要为神祇与信众服务。有的曲种则是由演出团体或书场组织的营业性交流演出，如杭州各茶楼组织的除夕会书，也称“岁书”，茶楼老

板尽力邀请知名演员参与以招徕听众；又如民国三十六年(1947)1月5日《湖报》载："东方书场今日举行会书，节目有王树森的《啼笑因缘》、张国良的《三国》、唐少梅的《描金凤》、唐筱云的《白蛇传》、胡天如的《彭公案》。各弹词家会聚一堂，定必精彩。"再如湖州明裕社农历年底在湖州府城隍庙及各书场的"说会书，卖年档"活动；德清正古社每年农历十二月二十三日组织社员在城关镇紫阳轩茶楼召开社员大会时的演出；以及中华人民共和国成立后在杭州、湖州、新市等地书场定期组织的"星期书会"等等，均属会书一类。曲艺艺人对于会书十分看重，尤其是新手，因为这是展示书艺崭露头角的好机会，每位艺人都以自己最拿手的节目演出，不少新手也会因此而一举成名，当然也有演砸而一蹶不振者。同时，会书对整个行业及本曲种也是一个扩大影响、展示形象的绝佳平台。

中华人民共和国成立以后，会书习俗仍然保留。各地书场也时有会书消息，只不过各级政府文化主管部门及曲艺团体举办的会书及会演，更加注重交流和提高书艺。

情筒表意　金华道情艺人以演出道具设喻作暗语进行特殊交流的习俗。如一艺人来到茶楼见有同行在此演出，便把道情筒置于茶楼的门槛之上，筒口朝里，表示我也想到此演出。若在场艺人捧出自己的情筒，与之并排摆放，然后一并捧起入内，表示愿意携手合作；若在场艺人捧出自己的情筒，横置于门槛之上，表示不愿合作。此时，后来者往往将情筒再度捧起，与对方情筒放在一起，便是表示请对方多多原谅，江湖人以和为贵。若后到场的艺人生活拮据，当场艺人必解囊相助，一般不少于一宿两餐，赠给路费；若双方互不招呼，则各自为艺，大家凭本领来争夺听众。

旧时，金华道情艺人所执情筒长短十分讲究：凡已出师的艺人准予使用一米长的情筒，未出师者只能用八十三厘米的情筒，而未投过师或以求乞为生的艺人只能用不超过八十三厘米长的情筒。如若违反便会受到同行的收缴筒或砸筒的处罚。

温州道情与温州莲花艺人，也有类似的习俗。其情筒的长短，能显示各人的职级和地位：七十九厘米长的情筒是"闹公"背的(即一般演员)，八十六厘米长的情筒是高明一些的闹公所背(即知名演员)，九十三厘米长的情筒是"闹公头"背的(即道情艺人中的头头)。双方相见，只要一看情筒的长短便知身份如何，加上各种切口(行话)的沟通，自然能恰如其分地加以接待。

"武卖"与"文卖"　小热昏艺人演出习俗。其中艺人卖糖带唱称为"武卖"，即"以糖代票"；光卖糖不唱的生意人则被称为"文卖"。于是行内规定武卖可以做文卖，而文卖不能做武卖，且做武卖者必须拜师。艺人在市区卖糖演唱，一般都画定地段，各自遵守。跑码头在外，如遇不相识的同行，要盘查师承，甚至需由师父出面作证。查到未拜师者，立即烧包(即烧掉卖糖箱子)。如遇两档小热昏艺人碰档卖糖，以"先到者为君，后到者为臣"，即先让前者卖过后，后者方可接场。

唱"排街"　温州道情演出习俗。上街游唱俗称"排街"。则与场内演唱截然不同。通

常以两人对口表演为一档。二人身穿道袍，头戴道巾，肩背情筒，手执阴阳板，打扮与道士一样。他们走街串巷，挨户逐店，每到门前就站立对唱。内容多为歌颂店业兴旺，或家宅安宁等祝颂性的词句，深受店家和住户欢迎。大的店堂，往往泡茶相待，并赠礼包。一般还会付给铜钿，艺人须用竹板相夹，先放进道情筒，而后收进所背布袋，似道士、道姑募化时的情状。因为艺人认为道情与道教是一脉相承的，故举止行动均相模仿。这种习俗自中华人民共和国成立以后渐不存在。

唱社书　旧时平湖、嘉兴一带的平湖钹子书艺人有在社日应邀唱书的习俗。平湖社日名目繁多，正月初至二十为新年社，又名元宵社、牛社；三月间为春社；青黄不接的季节为青苗社；七月初七至二十为秋社，也称秋苗社、太平社；九、十月间生姜上市做社称青姜社；此外还有庙会期间做社的为迎神社、迎会社等等。做一次社约为一天一夜，地点则在社主家中的厅屋。仪式开始先由艺人领社主、客人等敲锣打鼓前往当地的“本庙”（民间保护神）点烛、敬香、礼拜，朗读社单，焚烧纸锭，唱的是祈求菩萨保佑之类的内容，算是把这次请神大事告知菩萨，以求允许。与此同时家中也已把神案等物布置停当。从本庙回来后艺人就把折叠好的神马一一安放在规定的位置上，然后主人等跪拜，艺人唱《请神歌》。完毕后唱《接神歌》，敬奉三十六位天神云：“一保家门多顺利，二保人口共太平，三保普福护生灵，四季吉祥共安宁，五谷丰登收成好，六畜兴旺利倍增，七子团圆多幸福，八节康宁无灾星，究竟靠神多显灵，十全齐美挂当门，千年富贵万年兴。”此后由艺人在旁侧书桌上唱社书，大家聆听，娱神娱人。其演唱书目可由主人点定，也可由艺人自选精彩回目。直至次日清晨，以唱《送神歌》结束。

唱夫人　丽水鼓词和缙云鼓词等演出习俗。旧时，丽水、青田、缙云、松阳一带，人们也把传说中的陈十四夫人视为解难救厄者，特别是妇女、儿童的保护神。所以有请鼓词艺人专门表演《陈十四夫人》长篇书目的敬神祈福习俗。早在清嘉庆年间就有邀请鼓词盲艺人演唱陈十四夫人事迹的习俗。有一家一户独办和数家联办，或村办等多种形式。排场也有大有小，一般富裕人家或联办村办的场面较大，而单门独户的普通百姓则场面较小。演唱时间大多选在农历正月，或春天、冬天。演唱地点一般设在厅堂或庙堂内。演出场所布置有陈十四夫人神位，置香案、烛台、供品。桌上摆放一盏表示东南西北中五方的“五方灯”，还摆放一盏“七星灯”，表示需请五方神灵和天上星宿都来参加。还有一面镜子、秤与秤锤，以示压邪。鼓词艺人在正式演出前先要拜神佛天地，然后从上午九时左右开始说唱，中间稍事休息，直到半夜。因为“夫人词”篇幅较长，通常可连演七日七夜，简单一点也可唱三天三夜。唱至陈十四出生、学法、收妖等情节时，主人和老年妇人都要敬酒、点香、烧纸、跪拜，并配合艺人演唱，以求平安吉祥。唱完之后，主人会备红包交于艺人作为报酬，并分一些供品给他。主人还把供品分给左邻右舍与亲朋好友，据说吃了这些，能给人带来好运气，故深受欢迎。此习俗将娱乐表演与民俗信仰联系起来，自形成以来，相沿不衰。只在中

华人民共和国成立初期至“文化大革命”期间，因有迷信色彩一度被禁中断。

唱《大香山》　缙云一带农村为酬神还愿，有请丽水鼓词艺人演出的习俗。程序为：主家选定吉日，聘好艺人，备齐上门演出《大香山》的供品，张贴对联，悬挂佛像，布置佛堂，设置唱台。佛像共有十五张，观音佛像下设一案桌，名曰“索台”。鼓词艺人的唱台设于索台右侧，以两只矮凳上铺设门板而成。唱台上除放有檀板、堂鼓外，还有木鱼、响盏和铜钟等乐器。除艺人外，主家还需聘定四名居士和香官、银官、斋官、经官等执事人员，各司诵经念咒、焚香插烛、摆供设筵等事宜，整个场面庄严肃穆。佛案上的素筵要求每天更换，第一天十二式，第二天十六式，第三天三十六式，称为“满筵”。每天傍晚要以三斤三两米煮成薄粥到村外路边进行施舍，称作“施孤魂”。

开场当天上午，艺人登台“开鼓”。条件好的人家可以另聘吹打班协助演奏，以显热烈。鼓乐之后，艺人到台阶前接佛，唱《香山功德文疏》。归座后，开始演唱《三妙善》故事。该故事从“出世”到“成佛”共分二十四段，三日两夜唱完。每唱一段，在场听众都要在香官司带领下顶礼膜拜。由于《大香山》情节曲折，人物较多，跌宕起伏，须运用表现不同情绪的各类唱腔，表、白、念、唱全套功夫无所不用其极，故演出难度较大，要求也更高，内行称之为“吃功夫”。为此，演出《大香山》的报酬，要比其他鼓词来得丰厚，还在“接佛”、“消灾”、“写缘”、“制药”、“过关”、“游十殿”等情节中得到许多“利市”（红包），最后在观音成佛时，还要收取“团圆包”。故丽水鼓词艺人对演出《大香山》乐此不疲。

文物古迹

浙江曲艺历史虽长，但因旧时曲艺社会地位低下，致使有关的文物、古迹、史料和实物的征集和保存工作严重滞后。直到中华人民共和国成立以后，各级文物、文化部门开始重视这一工作，数十年中陆续积聚了一定数量的曲艺文物，但在整个文物中所占比例仍然不高。

清代道情筒　清代金华道情艺人所用伴奏乐器。金华市澧浦乡金华道情艺人朱顺根于二十世纪六十年代从建德农村其师娘处觅得并保存，为其师夏云登之师祖所传。该道情筒为竹制，高约八十厘米，直径十厘米。筒身一边刻“光绪戊申年”字样，一边刻“叶财水记”字样。上有散花花纹，红漆涂身，镀金边（铜水），金边和漆色均已褪色。（见图）

手抄温州莲花曲本　民国三十七年(1948)前后由浙南游击队中队长柳根土据流行于浙南游击区的温州莲花曲目收集记录而成。原由柳根土收藏，1959 年捐赠给浙江博物馆，作为革命文物的第一号由该馆收藏，藏品编号为一万一千六百五十九。抄本为六十四开本，共五十二页。以白报纸用钢笔手抄，棉线装订。所收除部分革命歌曲、民间歌谣和民间小调唱词，约有三分之一的篇幅是用“道情调”和“莲花调”谱写的曲艺唱本。从其中一篇《新编莲花落》的唱词用语看，该篇系为温州莲花的唱词。内容反映的是旧社会反动政府抓壮丁、农民受苦受难、家破人亡的事实：“这种年成真倒霉，穷人有苦口难开”。接着诉说主人公王大才被抓壮丁的惨状：“门户打得纷纷碎，半夜捉去王大才。老娘哭得真伤心，一根麻绳吊倒来。老婆有苦无处讲，吃碗盐卤落棺材”。（见下页图）



(1) 这種年成真倒霉、窮人有苦口难開。(2) 各位先生靜靜來、
听我蓮花唱出来。(3) 並我不唱别様事、单唱一個王大才。
(4) 王大今年廿五歲、年輕力健好人才。(5) 爺娘年老兄弟少、
老婆一个兒一對。(6) 全家大小有七口、生活都靠王大才。
(7) 種田只種租佃田、交租要交一大堆。(8) 有空便去打零工、
担擔背柴樣樣來。(9) 年年辛苦替人忙、有時还要餓肚皮。
(10) 这種苦頭还算少、大的苦頭跟前来。(11) 政府下令抽壯丁、
好比青天響霹靂大雷。(12) 有錢有勢抽不着、单单抽着王大才。
(13) 明明曉得不公平、窮人事幹真倒霉。(14) ~~要……~~
要想排又排不開。(15) 仔細想想無办法、一家大小哭哀哀。

报 刊、专 著

晚清以降，在浙江不少报纸所辟的副刊中，以及所出版的不少杂志里，常常刊载一些曲艺作品或研究文章。如民国时期的《东南日报》曾有浙江省民众教育馆、杭州市教育局联合举办的说书人训练班，以及浙江省民间娱乐审查委员会关于民间说书的审查等情况的报道，还出版了“开篇专辑”；《浙江日报》副刊“江风”也曾发表过宣传抗日的曲艺作品；《西湖夜报》以及各地的报刊也都介绍过浙江曲种及苏州评弹的艺人、演出等情况。中华人民共和国成立以后，报刊上有关曲艺的内容日渐增多，质量也有很大的提高。如《浙江日报》一版曾报道浙江曲艺第一、二、三届会演情况及有关曲艺方向的社论；“钱塘江”副刊曾发表艺人文章和曲本；《金华日报》、《绍兴日报》等地方党报也曾发表过不少曲艺消息、文章和作品。但浙江一直没有专门的曲艺报刊。

但与曲艺有关的著述，浙江自北宋开始延绵不断，南宋至元、明、清历代都有。如灌圃耐得翁的《都城纪胜》，周密的《武林旧事》，田汝成的《西湖游览志余》，范祖述的《杭俗遗风》等。民国时期郑振铎的《中国俗文学史》，中华人民共和国成立后赵景深的《弹词考证》、《曲艺丛谈》，胡士莹的《弹词宝卷书目》、《话本小说概论》等，也都为在浙江工作的人士所出版的重要曲艺著述。

老百姓　不定期期刊。二十世纪三十年代温州地区创办的通俗刊物。十六开本。第二、三、四、六期，十、十二、十五、廿二、廿三、廿四、廿五、廿七、廿九、七十一期中，刊有短篇温州鼓词《十送郎》、《五月天是霉天》、《闸北恨》、《庵堂会》、《南京城沦陷惨史》、《王老太太火葬日本兵》、《杨专员舍亲杀敌》、《十九路军上海抗敌》、《张子青设计捉敌人》、《孙有财贪财丧命》、《杭州劫》、《浙东大捷》等。

第四期至二十九期中，刊出其他曲本有：《武汉空中打胜仗》（莲花落）、《抗战周年唱》（道情）、《老百姓十恨》（道情）、《为抗战一周年对大家唱个花鼓词》（花鼓）、《十二恨》（〔孟姜女送寒衣调〕）、《放下枪来笑哈哈》（莲花落）、《刘文龙反正》（新鼓词）、《瓯江竹枝词》（新鼓词）、《学来谣》（新鼓词）、《打铁歌》（〔凤阳花鼓调〕）、《双义女传》（唱新闻）、《十本忠烈传》（唱新闻）、《十本忠烈传》（新弹词）、《十本忠烈传·宗泽誓死抗战》（新弹词）、《送寒衣给战士》（〔孟姜女调〕）、《廿四节气新词文》（道情）等等。以上刊物温州市图书馆地方文献部有藏。

俱乐部　文艺半月刊。浙江人民出版社出版。1956年4月创刊，每月1日、16日出版，三十二开本。为指导工矿、农村、群众文化艺术活动的通俗刊物，刊登各种形式的文艺演唱材料（剧本、小演唱、相声、快板等）和各地开展业余文化艺术活动的经验，以及民间故事、笑话、曲艺知识等。

群众演唱　双月刊。原为浙江省文化局二十世纪五十年代创办的《俱乐部》，1976年由浙江人民出版社文艺室接办改称《群众演唱》。1980年1月改名为《文化娱乐》。三十二开本，主要刊登群众演唱资料，供全省文化馆、文工团和广大群众作为演唱参考。其中发表过苏州评弹等曲艺作品。

醉翁谈录　笔记和话本集。南宋罗烨编著。共十集二十卷。其中甲集卷一《舌耕叙引》列举南宋"说话人"的"家数"，对小说类话本中灵怪、烟粉、传奇、公案、扑刀、杆棒、神仙、妖术予以分类，并记录小说名目一百零七种，还归纳了当时说书的艺术要求。甲集卷二以下所收作品，多系节录或转述前人旧作，保存了不少宋元曲艺和戏文资料。是研究中国曲艺和民间文学的重要文献。

都城纪胜　笔记。作者姓赵，名不详，署名灌圃耐得翁，一作灌园耐得翁。书前有南宋端平二年（1235）自序，主要述南宋都城临安（今杭州）的街市、店铺、商品杂货、饮食、游乐等情况。其中有对说话四家、小说、说公案、说铁骑儿、说经、说参请、讲史书等曲艺资料的记载。

西湖老人繁胜录　笔记。南宋理宗时人作，署名西湖老人。主要记述南宋时临安（今杭州）四时节令、风俗等。其中"瓦市"条例举当时城内五座瓦市与城外二十座瓦市之名称，并载城内瓦市经常表演之讲史书、说经、小说、勾栏、合生等曲艺活动的情况。

梦粱录　笔记。南宋吴自牧作。二十卷，约写于南宋灭亡前后。记叙南宋都城临安（今杭州）的节令风俗、宫廷礼仪、店铺商品、建筑园林、人物事迹及各种游乐情况。其中的"瓦舍"、"社会"、"妓乐"、"百戏伎艺"等条，记载了不少当时瓦舍的各种说话、说唱诸宫调等曲艺活动史料。

武林旧事　笔记。南宋周密著，十卷。详细记述了南宋临安（今杭州）的湖光风景、宫殿建筑、商业经济、手工作坊、风情民俗等情况。《四库全书总目提要》誉之为"目睹耳闻，最为真切"。其中《诸色伎艺人》、《官本杂剧段数》诸节，对研究中国曲艺和戏曲历史，极富参考价值。如详细地记载了临安当时大量的曲艺品种和演员，其中，列举的当时"瓦子勾栏"有二十三处之多。

西湖游览志余　笔记。明田汝成撰于嘉靖二十六年（1547），二十四卷。以西湖名胜为主线，历述山川形胜及传说，尤重人物掌故，并载有不少民情风俗及民谣等。其中记述了明代杭州男女瞽人多学琵琶，唱古今小说、平话和陶真等的曲艺活动。如"其时，优人百戏，击毬关扑，鱼鼓弹词，声音鼎沸"的记载，是已知弹词在浙江活动情况的最早阐述。

陶庵梦忆　笔记。明末绍兴人张岱作。共八卷。记述了作者在江南一带的所见所闻，是一幅江南民众的民俗风情图卷。其中不少篇幅涉及到浙江当时的曲艺活动，如《绍兴琴派》、《张氏声伎》、《南京朱氏伎》、《柳敬亭说书》等。该书曾收入清人丛编中，民国时有黄摩西刻印本等，二十世纪八十年代也屡有多种校注本出版。

杭俗遗风　笔记。清钱塘范祖述撰。全书记叙了“时序”、“乐善”、“婚姻”、“寿诞”、“丧事”、“女工”、“饮食”等清时杭城风俗民情。其中“声色类”详细介绍了堂名、南词、摊簧、花调、大书、道情、隔壁戏、打花鼓、莲花落、小热昏、说唱书、大鼓书、女唱书、双簧等曲艺史料。

轶闻传说

永康鼓词艺人以古仁为祖师爷的传说　在永康鼓词艺人中，一直流传着这样一个传说：殷商时期，有一国舅姓古名仁，后因双目失明，辞官归隐。他孤独一人，回忆往昔岁月，堂堂国舅爷，贵客盈门，处处欢声笑语，何等荣耀；看今朝辞官归隐，门庭冷落，无人问津。古仁越想越感到世态炎凉，几次想寻短见。有官员闻知此事，前来相劝。其中有武将黄飞虎，此人乐观，好唱曲自娱。他提议国舅爷在烦闷时，不妨唱唱曲子。于是有六位官员每人捐助一块乌金，请来能工巧匠将这些乌金拼制成圆桶形的鼓盆。在鼓盆上钉薄金皮一张，制成鼓面，并用腊尺打击，“咚咚”作响。古仁在烦闷时，就敲金鼓作乐。他将翰林院编写的劝世诗作为唱词，一边唱，一边敲，老百姓就称它为“鼓词”。家乡的盲人感到这种鼓词不仅可以自娱，也可以劝人多行善少作恶，就向古仁学习。做不起金鼓的，就用乌桕木板拼成鼓盆。世代相传，就形成了永康鼓词。永康曲艺艺人因此把古仁尊为祖师爷，还每年春秋定期祭祀。

杭州评话艺人以周庄王为祖师爷的传说　相传春秋时期，周朝有个周庄王，十分贤明。但宫中的太后娘娘却为人专横，朝臣与嫔妃、宫女深受其苦。周庄王再三劝说，太后始终不听。后来心生一计，编了些劝人为善的故事讲给太后听，每天讲一个，内容是说那些行善的如何遇难呈祥，逢凶化吉；那些作恶的人如何作茧自缚，没有好下场。太后听了周庄王的劝善故事，思想有所醒悟，态度也有了很大的转变。周庄王看到说故事竟有如此大的效果，为了教化百姓，他又脱下龙袍，扮成读书人模样，手执“木铎”，到街头热闹之处，边敲“木铎”，边向百姓讲劝善故事。人们都欢喜听他的故事，称他为“木铎老人”，只要听到木铎声，都围拢来听。有的感动得流下泪来，有的还取出银钱作为给他的酬金。后来不少穷困秀才也效法“木铎老人”，从事说书，维持生计，他们都自称是“木铎老人”的弟子，继承的是“木铎遗风”。因此，杭州评话艺人都世代尊周庄王为祖师。

温州道情筒上刻画龙图由来的传说　传说汉时刘秀，因王莽篡权朝政大乱，逃难到温州江心寺，温州道情艺人掩护他藏在江心寺边一株榕树洞内，早晚送饭给他吃。后来，汉兵杀了王莽，温州的道情艺人护送刘秀回朝。后刘秀在登基时，想起“闹公班”护驾功劳大过天，应该封一封。可当时未问姓名。怎么封呢？他想：敕封道情筒上画“龙图”，让他们背着走天下，逢州逢县，使官民善待：一杯茶、一合米、一两钱，不是很好吗？从此以后，温州道

情艺人身背的道情筒上，便都刻画有龙图纹样，以示享有“特权”，“天下老子第一”。

湖州三跳别称“纤板书”的由来　湖州三跳又称“纤板书”，因其所敲之板，酷似船工的背纤板。相传当年隋炀帝下江南看琼花，坐在船上，听得岸上背纤的民女边背纤边唱曲，隋炀帝觉得好听，自己也跟着哼了起来。后来，民女所唱的曲调成了湖州三跳的主唱曲调；而隋炀帝的哼腔，变成了湖州三跳中的帮唱曲调。湖州三跳所敲的板，便是背纤的纤板。湖州三跳也便俗名为“纤板书”了。

温州鼓词形成的传说　相传唐朝年间，有个皇叔叫李乃青，天资聪慧，少年失明，好诗文，好嬉乐，可惜眼睛看不见。他与殿内讲书的周新定很好，但觉得生活太无聊，便说：“周先生！你已教我讲书、吟诗，可我还想学唱词。”周答：“这很好啊，把诗词编来唱就是了，如果唱词有乐器伴奏那就更好了。”二人反复探讨，觉得“鼓”的声音最妙，因为“金銮殿里钟鼓鸣，文武百官上朝廷”；“寺院钟鼓鸣，和尚师爷早晚堂”；“盲人若把金鼓敲，历代时词合鼓唱”。就这样，他们请来一个鞔鼓匠人，到宫内鞔了一个“扁鼓”，敲打起来，悦耳动听，从此，皇叔就击鼓唱词，自寻欢乐。周定新与他配搭诗词，有词韵、有节拍，唱起来有板有眼，皇上也喜欢听，还经常叫他出宫演唱，与唱曲班一起表演，击鼓而歌。慢慢地，民间百姓也跟着李乃青说唱表演。这就是温州鼓词形成的由来。

接腔词“二龙山”的来历　“二龙山”是温州莲花“大莲花”类曲目的接腔词。其由来相传是北宋年间，真宗皇帝不许道士、道姑在道观里说唱民间故事，只许讲神仙故事。可温州原是东瓯国，白鹿城是佛国之邦，道僧云集，讲唱成风。皇上虽下了禁令，一批道僧就上二龙山（即今楠溪山）清风寺里去讲唱。为防止公差干涉，他们就委托清风寺前庵堂里的两个小道姑，一个叫林（冷）子梅，一个叫刘（留）山梅给他们放风。道僧们把两个小道姑的名字和二龙山连在一起，编成大莲花曲调作为暗号。当公差一上二龙山，小道姑就唱这个曲子发出警报，清风寺里的道僧们听到后立即停讲民间故事，而改为讲经卷或讲唱神仙，以此作掩护，万无一失。只要公差一来，道姑就唱：“万里无云好青天，二呀二龙山；一对黄莺上山来，二呀二龙山；冷子梅咳留山梅，上山来呀妙同番。”从此“二龙山”调子传遍白鹿城，成为大莲花的接腔词了。

施耐庵钱塘撰《水浒》的传说　传说当年施耐庵在钱塘县衙当差，白天在衙内抄抄写写，晚上却赶来赶去听书。用了两年时间，把杭州说书人的《大宋宣和遗事》，一一采录下来，将它编写成七十回《忠义水浒传》。这事早在县衙里传开，惟有钱塘知县因整天泡在花天酒地中而不知晓。有天晚上，施耐庵刚抄写好“宋江三打大名府”这回书，大家都争着要看。施耐庵便说：“大家不要争，让我来讲给诸位听。”接着他便学说书人的神态，从“石秀跳楼劫法场”讲起，讲到“呼延灼月夜赚关胜”、“宋江雪天擒索超”、“时迁火烧翠云楼”、“吴用智取大名府”。讲得活龙活现，故事环环相扣，大家听得入了神。这时有个衙役，当听到吴用兵分八路杀进大名府时，竟大声连呼：“杀得好！杀得好！”正巧钱塘知县喝了酒醉醺醺回

来，听到喊声大吃一惊，忙问："什么杀得好？"那衙役吱唔回答："梁山好汉杀得好！"知县又问："你们聚在一起看什么书？""新编的《忠义水浒传》"。知县翻阅了一会，厉声喝道："好啊，你们偷看邪书，宣扬盗贼，诬蔑官府，煽动谋反，那还了得？你们讲，这是谁人所写？"衙役们面面相觑，一声不响。知县见大家不响大怒："好！你们不讲，统统坐牢！"这时，施耐庵站了起来："这事与弟兄们不相干，书是我所编，有事我一人承当！"知县便吩咐衙役，将他关入监牢，待后再办。因施耐庵为人仗义，平日待大伙亲如兄弟，大家便每天备些酒菜送入狱中，叫他暂且宽心，慢慢设法营救。

施耐庵在狱中却也安闲自得，又将过去在钱塘书肆中搜集来的《张叔夜擒贼》一书进行加工润饰，续写《水浒》。后来，钱塘知县发现衙役们又在看《水浒英雄传》了，心想：什么书能如此吸引人？于是也取来一看。写的是梁山好汉被朝廷招安，并随张叔夜征西辽，平王庆、田虎、方腊。知县越看越有味，心想：招安盗贼为朝廷平寇，正好为朝廷所用。于是便把施耐庵释放出狱，叫他好好续写。施耐庵出狱后，告病辞职远走他乡，而且他将狱中续写的"招安"书撕了，将前七十回充实改写，流传于世。所以《水浒传》后面的五十回，不是施耐庵所写，而是好事者添加上去的。

高宗听书释厨师　在杭州曲艺界一直有这样一个传说：南宋高宗赵构迁都杭州后，荒淫奢侈，喜怒无常。一天，御厨师煮的馄饨不太熟，皇帝咬一口觉得黏牙，立刻大怒，将御厨师送去坐牢，准备杀头。当晚，皇帝宴请百官观参军戏。两个丑角装扮成秀才谈家常。甲问："你是哪年生的？"乙答："我是甲子年生的。"随即他问："那末你呢？"甲答："我是丙子年生的。"此时，两个艺人突然说道："嘿！这两个秀才应该捉去坐牢！还应该问罪杀头！"高宗皇帝被他们弄糊涂啦？便问道："为何无缘无故的要捉两人去坐牢、杀头？"艺人连忙跪下回答："万岁爷，饺子（甲子）饼子（丙子）都是生的，岂不是和煮馄饨的御厨师同罪吗？"皇帝一听，脸红了起来，尴尬地笑了笑。第二天，便把厨师无罪释放了。

艺人谐音骂秦桧　南宋皇帝高宗宠用秦桧，与金人议和，使徽钦二帝关在金营受罪，民怨鼎沸。相传一日秦桧和众大臣喝酒，叫来曲艺艺人说笑取乐。一艺人打扮成做官的样子，另一艺人扮仆人端了把太师椅给他坐。突然做官艺人头上的帽子掉了下来，"仆人"急忙拾起给他戴上，并指着帽带上的两只玉环问道："这是什么环？"做官艺人答道："这是双胜结，下面便是'二胜环'！""仆人"便调侃地在做官艺人头上重重地打了一下，骂道："你这个没出息的东西，只知道坐在太师椅上，领取大量俸金和金银丝帛，却把二胜环丢在脑后不管了！"因为当时南宋人把徽钦二帝称为"二圣"，"二胜环"便是"二圣还"的谐音。在座的文武大臣吓得目瞪口呆，而两个艺人却谈笑自如。秦桧也知道艺人在骂自己，却碍于身份，忍气吞声，佯作不晓。

满朝朱紫贵，尽是四明人　南宋史弥远官拜丞相，网罗同乡四明（今宁波）人，广结私党。相传有天相府宴请，以参军戏助兴，两位艺人扮作读书人对诗打趣。一人摇头晃脑

吟诗曰:“满朝朱紫贵,尽是读书人”。旁边一人却说:“你念错啦?”“错在哪里?”“时下谁不知道满朝朱紫贵,尽是四明人!”满座哗然。

艺人“讪侮君子”而获罪　南宋朝政腐败,理宗起用读书人理政仍无建树,朝野不满。当时,有艺人在临安(今杭州)瓦子演参军,一艺人扮读书人,手持一鹤,另一“读书人”与他相遇,问曰:“尊姓大名?”答道:“姓钟名庸!”“所持何物?”“大鹤!”两人对饮,前者大醉,跌扑倒地。后者打他一巴掌,骂道:“什么钟庸(中庸),大鹤(大学),实是酒囊饭袋,有何用?”众皆会意而笑。谁知,有人将此事报告了府尹,后两艺人因“讪侮君子”而获罪。

亡宋艺人讥“忠臣”　元灭宋时,有一金姓曲艺艺人,出身伶官世家,落魄穷途,衣食不全,但却依然嫉恶如仇。有一天偶遇南宋降元旧将、被拜为左中丞而仍显赫一时的范文虎。范对他说:“来日公宴,你来献艺,保你摆脱贫困,不愁吃穿”。金赴会后上台表演,分别模拟住持僧和撞钟和尚的口吻打诨:“净慈寺有一大钟,几天不撞了?”答曰:“钟楼有神道作怪,不敢上去。”接着模拟“住持僧”往访,果见一巨神跪地投拜。问道:“你是何方神道?”答曰:“钟神”(谐“忠臣”音,暗喻“中丞”)。“住持僧”随即怒斥:“既然是忠臣(钟神),为何跪地投拜?”表演至此,座上诸公因多为南宋降臣,听后低头无语,范文虎更气得脸色铁青,而金某却释怀而去。

“路桥花鼓”形成的传说　相传,明太祖朱元璋建立明朝后,招安了台州路桥农民领袖方国珍。朱为防方造反,封方国珍为“广西行省左丞”,但仍留南京不许赴任,养老至死;又将路桥一带的十余万民众迁往安徽的凤阳屯垦,不得回乡,违者严惩不贷。路桥原有打花鼓的传统,有的人便把路桥花鼓与凤阳花鼓融为一体,形成了完整的凤阳花鼓。每当清明节到来前夕,移民们思家心切,就乔装打花鼓者沿途卖唱,回乡扫墓祭祖。后因安徽凤阳一带连年发生水灾、旱灾和虫灾,土地荒芜,颗粒无收,大批农民就乔装打花鼓者逃离凤阳,回路桥重建家园。他们大多唱的是:“说凤阳,道凤阳,凤阳本是好地方,自从出了朱皇帝,十年倒有九年荒。大户人家改行业,小户人家卖儿郎,我家没有儿郎卖,身背花鼓走街坊。”后来路桥一带传唱的人越来越多,形成了“路桥花鼓”即台州花鼓,世代相传。

说书艺人所用“醒木”来历的传说　相传,明朝开国皇帝朱元璋少小贫寒,放牛为生,曾结拜七个兄弟,尊朱元璋为“重八大哥”。朱元璋提议找一段树木,用锯子锯成七块方木,每人拿一块去保存,作为结拜的信物。后来,七个兄弟各奔前程:一个当上了将军,一个当七品知县,一个做医生,一个做和尚,一个为染布匠,一个为说书艺人。朱元璋做皇帝后,几个结拜兄弟又惊又喜,通过医生看病,打通了马娘娘的关节。朱元璋高兴地会见了他们,大家都把“信物”拿出来说:“请重八大哥给它们封一封!”于是朱元璋就把七块木头一一封来:万岁的木块封为“震山河”;将军的木块封为“虎威”;县官的木块封为“惊堂木”;医生的木块封为“压方”;和尚的木块封为“云板”;染布匠的木块有个孔,染黑了,就封为“染牌”。六个兄弟的信物都受了封,轮到封说书艺人的木块时,犯了难,朱元璋想,说书时有的听众

打瞌睡，说书人用这块木头一拍可以振作精神，赶走睡意，于是就封为“醒木”。这就是“醒木”的来历。

盲举人创丽水鼓词的传说　相传明朝时，青田双洋乡夏家地村有个年轻举人叫林显明，因患眼疾，缺医失明，十分苦恼。忽然，有一夜梦见陈十四夫人对他说，你是读书人，何不将我的事迹编一部故事，收罗盲人说唱，劝人隐恶扬善。如此，尔等盲人不愁吃穿，也不会无聊，多好呀！林显明信了梦，便住进阜山小斋堂（清真堂前身），根据过去他听过的陈十四夫人收妖故事，编写唱本，请人记录下来。后请人专制了一只牛皮鼓，邀请近村盲人，一边自己击鼓说唱，一边教盲人说唱。丽水鼓词的《南游平妖传》曲本就由此产生。林显明死后，即被尊为丽水鼓词的祖师爷，并长期以来受艺人供奉。

严嵩为鼓词祖师爷的传说　明朝奸相严嵩权倾朝野，网罗党羽，排斥异己，满朝文武敢怒不敢言，黎民百姓怨声载道，海瑞发誓要为民除害。相传有次严嵩想整治一个不愿与他同流合污的礼部尚书，因没有把柄，难以下手，找海瑞商量。海瑞将计就计，装着为严嵩出谋划策，来个移花接木！第二天早朝，海瑞早早地等候在朝门外，等到严嵩一出轿随即拿出一块尖利的石头，举起来往严嵩左眼上狠命一砸，只听得严嵩“啊唷，你好手重”一声惨叫，左眼并裂，昏倒在地。再说那礼部尚书早得了海瑞的通报，赶到嘉靖皇帝面前，把严高如何自己打伤自己，然后想嫁祸于他的阴谋一五一十奏个明明白白。嘉靖皇帝平时对严嵩的所作所为已有风闻，听了礼部的奏诉，十分不快，等严嵩捂着左眼狼狈地赶到驾前，更觉厌恶，奚落他说：“老太师，独眼不成（丞）相，朕就免你早朝之劳吧！”不由严嵩分说，竟顺水推舟，降旨免掉了严嵩的左丞相职位。又转身询问海瑞，如何安置严嵩？海瑞奏说：“老太师贵体欠安，就办个养济院，请老太师到养济院养老去吧！”

严嵩到养济院后，每日无事可做，百无聊赖，就把他从前在翰林院当编修所知晓的典故讲给养济院的同仁听，然后叫人编成故事唱给他听，后来就演变成了鼓词。因此，严嵩是鼓词的祖师爷。但因他是个大奸臣，鼓词艺人们平时都不大情愿提起他们这位祖师爷。

“说因果”由来的传说　相传从前金山卫城隍庙里的偏殿上，有一尊非佛非神的“菩萨”。装束与众不同，头戴方巾，身穿海青，左手捏一把摺扇，右手拿一只钹子。他就是流行平湖、松江一带的民间曲艺“说因果”（平湖钹子书）的祖师范昶。

明朝万历四十三年（1615）初秋的一天，是松江豪绅董其昌六十大寿。董府上，披红扎彩，吹鼓手站立门前，吹吹打打，好不威风，董家的至亲好友都前来送礼祝寿。因为在董其昌还没有考取功名前，曾到平湖西门冯家当过塾师，在平湖结交一批文友，其中秀才陆兆芳，泖口人，与董交情最深。这天，他也备了厚礼，因年迈有病，就差遣一个叫绿英的使女专程押船到松江。董其昌听到泖口陆府送来寿礼，非常高兴，要陆家的人来领赏银，绿英高高兴兴前去见董。谁知董其昌见绿英姑娘标致，起了邪念，将她骗到书房里，用暴力糟蹋！事后，把绿英姑娘关在白龙潭“护珠阁”里。几天后，绿英姑娘乘人不备，半夜逃回平湖泖口陆

家。第二日，董见人逃走，让儿子董祖权带领家奴连夜把陆府团团围困，从外面打到里面，把门窗、家具统统打得粉碎，值钱的细软、首饰全部掳走。老秀才陆兆芳本已年老有病，遭此浩劫，病情更是雪上加霜。

董家父子仗势欺人的消息，激起了平湖、松江一带百姓的公愤。当地有个叫范昶的秀才，与董其昌是连襟。他为人正直，就毅然拿起笔来，将此事编成曲本。取陆兆芳肤色较黑，董其昌别号思白，书名为《黑白传》。范秀才还亲自到人群聚集的地方去说演，把董其昌父子勾结官府、横行不法的罪恶统统揭露出来，众百姓自然叫好。这事很快传到了董其昌的耳朵里，他恼羞成怒，逼着县衙查究编写《黑白传》曲本的首犯。范秀才也很气愤，怒气冲冲来到城隍庙，向老道借了一只钹子，用一根竹签"呛呛呛"敲了起来，众香客听到钹子声，"哗——"从四面围拢来，只听范秀才向城隍告状："松江府城隍在上，生员范昶要状告本城豪门董其昌父子，目无王法，仗势欺人的罪孽。"敲了一通钹子后范秀才接着说："且听我把前因后果道来。"接下去边敲边诉。众香客听了这段《黑白传》，个个怒火满腔。董其昌的奴才发现范在城隍庙说因果，就设计报复，把范秀才逼得口吐鲜血，当场暴死。范秀才的八十三岁老母和妻子龚氏听到不幸消息后，找董其昌评理。董其昌之子董祖权让家奴当众侮辱婆媳俩，范母当场惨死，龚氏回家上吊自尽。这一来民怨沸腾，发誓要为范家报仇。他们汇聚成二三万人，包围了董宅。最后放火把龙门里、白龙潭董其昌的二百多间住宅、别墅统统烧光。

金山卫海防守备方大人接到董府告急，请求派兵相救，但守备大人素知董其昌为人，不愿去当镇压百姓的帮凶，借口海防任重不能分身。事后，松江府责成华亭县缉捕主凶，谁知衙役所到之处都有人在"说因果"！弄不清主犯到底是谁？而且听过《黑白传》后都十分同情，这桩案子只得不了了之。乡民们为纪念范昶，还集资为他雕了一尊像，供奉在金山卫城隍庙里，与守备方大人同受万年香火。"说因果"也因此成为地方的曲艺品种，在平湖、松江一带城乡流传下来。此传说《明武宗外记》、《骨董琐记》等书中均有记载。

郑元和唱道情的传说 明末，浙江杭州杏花村有位读书人，名郑元和，满腹文章，一心求取功名。大比之年，奉父命上京赴考，到扬州误入妓院，随身所带纹银尽数花光。难以赴考，只得回家。遭父母毒打，差点死在铁板桥头。幸好何大、何二两个讨饭人相救，遂一起行乞。来到水坑岙，见一片大竹林，元和突发奇想，用竹做起夹板、道情哀(筒)，与何大何二唱起道情。后上京赶考，终于金榜题名，郑元和当年所唱的道情曲《自诉苦》也一直留传下来，道是："说新闻，唱新闻，新闻出在浙江杭州杏花村。父亲陈达取为名，官归吏部天官在京城。小生郑元和满腹文章无批评，一心上京赶考求功名。大比之年到来临，奉了父母的命令，带走三千六百两银子零，一路来到杭州城。西湖游玩看风景，游了湖州游苏州，过了苏州到扬州，一到扬州落妓院，三千六百两银子如何能用完?一日嫖了三两三，两日嫖了九两九，九两九六两六三两三，全部银子都用尽。上京赴考缺少纹银难起身，逼得无奈回家

乡。回到家，娘要骂，碰到爹，爹要打，活活昏死在铁板桥头。幸好来了苏州何大何二人两个，马上给他救起身，元和一时三刻还了魂，要在二人面前谢劳恩。行来已到水坑岙，做起夹板、道情凑成双，要学曹国舅张果老，唱起道情小曲上京去赶考，郑元和自有机来运又通，一到考场金榜题名状元来得中。那万岁，赐锦衣，骑白马，插宫花，两朵宫花插乌纱，三杯御酒君王赐，四面彩球闹盈盈，五凤楼头朝天子，六名案前祭扫坟，七篇文章做得好，八进科场赛英豪，九占鳌头魁星点，十年寒窗天下闻。”

高万德、郑元和教导“闹公班”的传说　相传明朝温州士官高万德与郑元和收留了一批闹公班艺人，安顿在庙堂内，教他们说唱为人之道。因缺乏乐器，便叫人买来一株大毛竹，锯成几段：竹下部作“单皮”，中间大的一节作花鼓桶，上头小的二节作道情筒，顶部作拍枝，做成一系列打击乐器，还教他们说唱，教他们为人行善的道理，并订有十律：不许偷盗，不许奸淫妇女，不许妒老欺幼等等，使这批艺人比以前有了进步。

乾隆命名“四明南词”的传说　相传清朝乾隆皇帝下江南，微服来到宁波，住在白衣寺内。一天，他扮作书生漫步在宁波街头，忽闻小巷深处传来悦耳动听的唱曲声，不觉迈步入巷，行到尽头，只见马头墙内围着一处院落，门横匾上书“状元及第”，原来这是状元章鋆之家。此日正为其母做六十大寿，乾隆步入大院，见厅堂张灯结彩，红烛高烧，寿幛高挂，旁边有一班艺人拨弄丝弦，浅吟低唱，四周围着一群男女静静地唱。乾隆也到空桌旁坐了下来，手持折扇和着节拍轻轻哼着，越听越入迷。这时，下人将陌生书生听书之事报告给章鋆，章鋆到厅堂一看，觉得此人好生面熟，仔细一想，原来是皇上，急忙来到乾隆面前双膝跪下道：“万岁爷在上，小民章鋆不及远迎，万望恕罪！”乾隆扶起他说：“不知者不罪！朕且问你，这唱的是何种曲调？”章鋆忙回禀道：“万岁爷！这叫宁波文书！不知好听否？”乾隆连连称赞说：“南方词好！”接着又说：“此乃是词，不应称书。”由于乾隆皇帝这一句话，“宁波文书”从此改称为“四明南词”。后乾隆皇帝向宁波制台提出，回京时要将四明南词艺人带回京师，让皇太后也欣赏一下。制台一听，郑重其事，亲自审听了《果报录》、《玉蜻蜓》、《雨雪亭》三个书目，并命三位四明南词艺人进京献艺。据说皇太后和娘娘们听了四明南词，都说好听，重重赏赐了三位艺人。

白氏父女创立绍兴词调的传说　二十世纪八十年代初，绍兴词调的艺人中，有这样一个传说：二百多年前，绍兴有个叫白牡丹的女子，早年丧母，与父亲相依为命。白父善吹箫，知音律。白牡丹也很有文才，善歌唱。白家小康，藏有一些话本唱词之类的书籍，有曲（唱词）有文（说白）。白父即以此为蓝本，编撰曲调，父女吹唱为乐，称为“词调”。邻居老翁家资豪富，却终日忧郁不乐，一腔愁闷无法排遣。适逢寿诞，子女为其祝寿，虽竭立承欢，亦不能解父之忧。是夜，富翁闷极无聊，独离寿宴，仰卧房中，恰闻邻居白氏父女吹唱，优雅动听，赏心悦耳，起而倾听，不觉愁怀渐解。翌日，富翁设酒备礼，邀请白氏父女为其演唱。一连数日，竟治愈了这位富翁的“忧郁症”，富翁重赏了白氏父女。于是白氏父女所创的词调

声名大振，并在绍兴地方广泛流传。

王春乔坐官轿说书　清时，杭州评话名家王春乔一次到江干碧霞轩茶店去说书，途中下雨，只好在凤山门附近借了草鞋、蓑衣和笠帽赶到茶店。因时间还早，就坐在书台下的茶桌边喝茶，开场时间快到时，台下听众议论纷纷："说书先生怎么还不来?"到了七点正，只见一位老先生脱下笠帽、蓑衣，走上台清清喉咙开始说《岳传》。当时江干听众中不少是木行老板，见王春乔脚蹬草鞋，身披蓑衣，有点瞧不起他，在台下交头接耳。王春乔也不理睬，说好书就回城了。第二天，王春乔到抚台衙门，向喜爱杭州评话的抚台大人借了一顶八人大轿，开锣喝道地来到碧霞轩。茶店老板和听众都拥了出来，以为什么大官来了？谁知走出轿来，却是昨晚说书的王春乔。这些木行老板不禁愕然，原来这位说书先生来头不小，坐着抚台大人的轿子来说书，从此不敢小瞧艺人。

王椿镛巧骂地痞　民国初，杭州评话界有"三鼎甲"之一美称的王椿镛以善说《岳传》闻名。一次，他到郊区七堡茶室去说《岳传》，有个地痞存心想找他差错，坐在台边闭着双眼静听找岔。不料，王椿镛这天偏偏出错，说到岳元帅交战时，竟说："岳元帅上马提刀……。"那个地痞就睁大眼睛，抬起头来，向台上高叫："啥？岳飞用刀的？谁不知岳飞历来用的是沥泉神枪。"王椿镛急中生智，十分镇静地仍把书说下去："旁边这位岳云公子见了说啦：'帅父，你往日用枪，怎么今天用刀啦?'岳元帅一听大怒'嗯？为父身为主帅，十八般兵器件件皆能，爱使枪就使枪，爱用刀就用刀，要你这逆子多讲什么?!'"台下听众都笑出声来，因为王椿镛巧改"活口"，指着和尚骂贼秃，将台下那个地痞骂成"逆子"，让大家忍俊不禁。

杭摊艺人推销电　民国初期，杭州虽然有了电灯公司，但老百姓对电的知识知之甚少，所以无人前去安装，电灯公司老板日夜发愁。这天，杭州大有利电灯公司首任总办吴毅庭家请杭州摊簧名艺人徐锡林唱摊簧，听着听着，吴总办受到启发，何不利用摊簧去宣传用电呢？于是，便将徐锡林以特别职员的身份招进大有利电灯公司。徐锡林在了解了用电好处后，编出了《用电十好小唱》的开篇节目。没有几天，清河坊附近的街头，徐锡林"当当"地敲起了开场锣，来往行人都被吸引住后，徐便清了清嗓子唱开了："春季里来好风光，我来把电灯的好处唱一唱。油灯点火勿灵光，打翻了，弄脏一身花花绿绿的新衣裳。""奉劝诸公快把电灯装，点灯用电实在最便当，价钱实惠又清爽，诸公要是有疑问，请诸位光临我们板儿巷。"他从清河坊唱到菜市桥，又从菜市桥唱到盐桥。没有几天，大有利电灯公司就有不少用户来申请装电灯。

薛筱卿荻港得秘本　以创立"薛调"著称，并以"塔王"称誉的苏州弹词艺人薛筱卿(1901—1980)之所以能获此殊荣，得益于早年在湖州荻港喜获《珍珠塔》秘本一事。那是民国三年(1914)，薛筱卿师从魏钰卿，习演《珍珠塔》。民国五年即离开老师，外出放单档，独闯江湖。"破口"码头便是湖州菱湖附近的荻港。当时薛筱卿"初生牛犊不怕虎"，因为演出

卖力，业务倒也不差。但到第十天演出“方卿出京”这一关子书时，因还未学过，自然说不下去。旧例，开书后苏州弹词至少须说一个月，苏州评话最短也须说四十天，如果演不满这个最低天数，艺人须将“带档”（即场东在邀请艺人时预付的定金，一般先付一排书钱，即每天三元，共计三十元）如数退还场方，连“盘洋”和“川资”均需退还。为此，薛筱卿焦急异常。若说穿底细，传扬出去，名声扫地，日后别想再涉足江湖；若是不说演下去，又难于蒙混过关，不禁左右为难。此时，薛筱卿情急生智，找来一本旧账簿，极像当时艺人之手抄脚本，便在卧室中烧将起来，待场方发觉，已成灰烬，他便谎称脚本不慎被焚，说书难以为继，只能告辞。此时，场方也无话可说。消息被荻港镇上一乡绅得悉，他家中又藏有《珍珠塔》秘本，出于对薛“遭遇”的同情，遂将脚本慷慨相赠。于是，薛筱卿因祸得福，不仅可以继续演出，而且自此补全了整部《珍珠塔》，奠定了日后艺术猛进的基础。

周玉泉紫阳轩受挫　名家的技艺并非一蹴而就，其成长的过程也是漫长而艰难，苏州弹词艺人周玉泉（1897—1974）早年在湖州紫阳轩书场演出受挫，便是其中一例。旧时，书场中没有电灯，照明全仗书桌上的蜡烛。点燃一支半蜡烛为一回书（约一小时二十分钟）。当蜡烛燃到烛芯太长时，需要由艺人自己用筷子去挟，而且，挟时也有技巧。如果筷子往自己身边拉，蜡烛就会烧得快，这对于某些书比较短的艺人大有帮助。但是，这种作弊的手法，必须动作娴熟，不能被观众发现，否则就会掀起轩然大波。

民国五年（1916）周玉泉在紫阳轩书场演出时，因为书短，一次在挟烛芯时往自己身边一拉，被台下几位有经验的听众发现，当天碍于情面，他们没有发作。但散场之后在听众之间一散布，第二天便起了麻烦。次日周玉泉的《文武香球》说到皇帝进武场放九门炮时，刚开口说：“咚、叮、噔！”台下听众就接二连三，无休止地仿效“咚、叮、噔！”此起彼伏、延绵不断，持续不停。意思是说：多放几下炮也可以拖延时间，你何必要拉烛芯呢？一时间周玉泉狼狈不堪，上座率也急骤下降，当天三百多听众，第二天只剩下一百多，而且影响到日场的业务，最少一个日场仅剩十六位听众，遭受到极大挫折。自此周玉泉痛下决心，砥砺书艺，终成名家。

夏荷生愤然破旧习　嘉善西塘籍苏州弹词艺人夏荷生拜钱幼卿为师，勤奋学习，青出于蓝。“出道”后，自放单档。不久自己也收了一个爱好苏州弹词的青年为徒，谁知此事遭到同行的不容。因为光裕社有一套旧俗：苏州评弹艺人要收徒弟，必须经他的业师同意，并在光裕社摆宴“出大道”。因此，钱幼卿对夏荷生触犯行规、私自收徒的做法十分不满，在光裕社内宣布将夏荷生开除出社。夏荷生早就不满光裕社的行规旧习，也便愤然脱离光裕社，参加了润余社，并在上海、嘉兴、湖州一带演出，不去苏州演出。直到其师钱幼卿民国十九年（1930）去世，因念师情，才去苏州吊孝。不久，在苏州同道推荐和群众要求下，又得以在苏州说“年档”，重新成为光裕社的社员。

徐云志湖州成“徐调”　苏州弹词名家徐云志（1901—1978）所创造的“徐调”，人称“糯米腔”、“迷魂腔”，深受广大听众的青睐。岂知其初创时期，从否认到承认，从反对到欢

迎，却经历了一个十分曲折艰难的过程。这个过程，是在湖州附近几个城镇书场里完成的。

徐云志初创“徐调”时，很长一段时间不敢公开演唱。后来在一位私塾老师的鼓励下，在南浔镇上第一次试着用徐调演出了长篇苏州弹词《三笑》中“载美回苏”一回书。结果褒贬不一，少数听众说曲调优美动听，称之为“自由调”；但大多数听众不甚欢迎，斥之为“勿入调”。民国十年(1912)冬，徐云志到菱湖清风轩书场用“徐调”演出，时值冬天，朔风凛冽，天寒地冻，菱湖清风轩书场卖座极低，日场七、八个听众，夜场也只有十几个。徐云志想，这倒是实践徐调的好机会，第一天演出，他就唱徐调。谁知当他刚弹出徐调过门，坐在状元台旁边的一位老听众就嘴角一撇，露出轻蔑不满的神情，接着越来越不耐烦，一边“啪、啪”地用力叩打旱烟管，一边不停地唠叨：“这种调门难听死了，赛过唱春！”(唱春是一种敲小锣，在春节时沿户乞讨的民间小调)。散场后，这位老听众逢人便说：“这调不好听，这种人根本不配唱书！”在他的蛊惑下，本来不多的听众，第二天来得更少了，到第三天晚上，书场竟空无一人。书场老板索性直截了当向徐云志要回了盘洋。书场里无法再呆，下码头又无着落，徐云志身无分文，有家难归，只能躲进菱湖镇上一家小旅馆暂且安身。为了果腹，他典当了仅有的一件皮袍；无颜见人，只能绻缩在饥寒交迫的客房中。几天以后，才在一位同行的介绍下，去双林镇永庆楼书场演出。

双林场方已经闻知徐云志在菱湖的窘况，对徐十分冷淡，一面毫不客气地说：“徐先生，不是我们不愿意让你唱，实在是这里的听客对《三笑》太熟悉了。前几天，你大师兄丁韵泉刚来做过。再前些日子，你老师夏莲生也来唱过。现在你再做，恐怕……。”徐云志明白场东的意思，但他有一股不甘失败的犟劲，心想任何新腔在成功前都会经受挫折和磨难。为什么前辈名家马如飞、俞秀山、杨小亭等人都能做到，自己就办不到呢？他决心进一步实践，便忍气吞声恳求场方：“让我再试一试吧！”最后，场东被他的至诚感动，终于答应了他的要求。开书第一天，他坚持演唱徐调。谁知出人意料，他那委婉圆润的唱腔，居然为双林镇的听众所接受。一连数天，听众有增无减。整档演出虽未客满，但比前几档艺人均有起色。由此坚定了徐云志演唱新腔的信心和决心。回到苏州后，他又到光裕社中演唱，不少老艺人给予指点。再通过苏州附近几家书场的演出，终于使所唱曲调脱颖而出，并逐步得以流传。

“白娘娘”要斗孙传芳　民国十三年(1924)9月25日下午，杭州发生了两件大事：一是耸立在西湖南屏山上的雷峰塔轰然倒塌；另一是军阀孙传芳的部队开进杭城。当天晚上，在众安桥唱小热昏的杜宝林便据此编词唱开了：

雷峰塔倒掉了，知道吗？

知道的。

孙传芳打来了，知道吗？

知道的。

雷峰塔为什么会倒掉，知道吗？

知……不知道。

因为孙传芳来了，所以雷峰塔倒掉。

这是两回事，没有关系的。

有关系。我问你，雷峰塔里关着谁？

白娘娘呀！

孙传芳又是谁？

赫赫有名的大将军。

不对，孙传芳是法海。

什么？”

“孙传芳是法海和尚转世。他前世不做好事，害了白娘娘，今世又要来害你害我害大家，白娘娘恨啊，一怒之下，毁塔而出：法海，你来了吗，我要找你算账哩！”

此后，杭州纷纷传开：“白娘娘厌恶军阀，一怒之下把‘雷峰塔’推倒，跳出来向军阀们示威啦！”

杜宝林笑骂夏超 民国十五年（1926）夏，杭州作恶多端的警察厅长夏超离任。一天，小热昏艺人杜宝林在湖滨卖糖行艺，他手拿小锣招呼四周观众说：“各位老听客，今天你们要多买我几块糖。为啥？警察厅长夏超今天离开杭州，朝西南方向去了。我听到消息，特地为他送去了一块匾，匾上写了四个大字：‘六天六地’”。接着又说：“夏超见到这块匾非常高兴，人家说我夏超在杭州干了不少坏事，万人咒骂，怨声载道，想不到临走之时，还有人送匾。他急需知道这‘六天六地’是什么意思，便来问我。我恭巷敬敬地向他解释：

夏老爷！你上任时，我们老百姓是——欢天喜地。

嗯，不错，不错。

那晓你一天到晚是——花天酒地。

啊！

你从老百姓头上刮去的是——金天银地。

什么？

你问起案子来是——昏天黑地。

胡说！

所以，老百姓早就对你——怨天恨地。

混蛋！

盼到今天你离开杭州，真是——谢天谢地。

“夏超听到这里，眼乌珠发白，人都昏过去了。”

这“六天六地”原是一则古代笑话，杜宝林巧妙地将其与夏超的为人结合起来，作为一则讽刺段子即时编演，大快人心，引来听众的一片掌声。

“铁三弦”的传说 四明南词界号称“五公座”之一的戴善宝，不但演唱功底深厚，唱腔婉转动听，而且弹奏三弦的技艺十分精湛。无论是曲牌演奏、唱腔衬托、还是过门起引，都能弹得十分精彩。而且边唱边弹，称“开口三弦”。一次，他在唱堂会时，前排有位妇女纳鞋底。那天唱的是《珍珠塔》“后见姑”，正唱到“势利的姑母听方卿唱道情来到襄阳，便带领红云等丫环下楼”一段，突然三弦外弦绷断，音乐骤然停止，听众哗然。戴善宝却不慌不忙，向前排那位妇女讨取一根纳鞋底线，急速装上，接着弹奏起来，而且效果不差，直到演出结束，令在场听众十分钦佩，从此戴善宝得誉“铁三弦”，在四明南词界传为佳话。

杜宝林为“白金龙”做广告 二十世纪三十年代，上海的南洋兄弟烟草公司新出一种“白金龙”牌香烟。为了推销，南洋公司杭州办事处的主任找到了杜宝林，请他做广告，杜宝林当即答允。这天，办事处主任和刚从上海来杭的经理们来到演出现场，听杜宝林如何为“白金龙”做广告。可万没想到杜宝林一上来竟大讲“劝君戒烟”，说戒烟既能省钱，又有益于健康。他还大讲烟草的害处，诸如含有多少尼古丁，怎样有害于人体，等等。绘声绘色，听众无不动情。站在群众堆里的南洋烟草公司经理和主任们不禁目瞪口呆，气得脸色都变白了。心想：我们请你做广告是想要你说点好话，可以多卖香烟；可你却大拆台脚，劝大家戒烟，这不是存心要我们的好看吗？正当他们焦急不安时，杜宝林的话锋一转，说道“不过说实话，要把香烟戒掉，也确不容易！我刚才就讲了不少戒烟难的例子。这里我有句话奉劝诸位：如果大家暂时戒不掉，实在难戒而又不得不抽的话，我介绍诸位最好抽一种含尼古丁比较少，而且另外又加了不少对人体有益成分的烟，这就是南洋兄弟烟草公司新出的‘白金龙’牌香烟！”听到这里，全场听众拍手大笑。在场的南洋兄弟烟草公司的经理和主任们也转忧为喜，高兴得拍手叫好。那位上海来的经理对杜宝林说：“我们决定请你为我们做‘终身广告’，你演一天领一天广告费，直到你不能唱为止。”杜宝林做广告时欲扬先抑的高妙手段一时传为美谈。

夏荷生慷慨助乡亲 人称“描王”的苏州弹词名家夏荷生，乐意助人，对乡邻尤为友善。一次，有位嘉善乡亲从家乡贩运了一百多坛咸菜到上海去销售。谁知沪上菜场咸菜到货多，一时卖不出去。闻听夏荷生在上海演出，就抱着侥幸的心情去找夏荷生帮忙。夏荷生热情款待，并一口答应替他设法推销。第二天，夏荷生在“小落回”时，向老听客谈起此事，请求他们助一臂之力，并取白纸请大家在散场时把需要的数量、地址填好，以便送货上门。居然一下就把那位乡亲的一百多坛咸菜卖掉了，那位乡亲对夏荷生感激不尽。后夏荷生还为他买好回嘉善的车票，送其回家，一时传为佳话。

俞笑飞十骂“米蛀虫” 民国三十六年(1947)春，国民党统治下的中国经济失控，物价暴涨。杭州大米售价从一月到五月涨了二十七倍。米价一日三涨。东街路宝善桥一带

米店老板囤积居奇不肯开门，等待高价出善。群众痛恨，捣毁米店。从东街路、庆春街，一直打到清泰街、劳动路一带，全市有三百多家米店被毁，形成了影响全国的打米店风潮。

正在众安桥唱早市的小热昏艺人俞笑飞闻听此事，当即酝酿创作，晚上便敲起小锣，唱起新作《十骂“米蛀虫”》来：

说新闻，唱新闻，今朝新闻大快人心；
一日三餐要饭吃，一日三涨嗑充贵。
一骂“米蛀虫”不是人，囤积居奇骗穷人，
巧妇难为无米炊，一日三餐叫不应。
二骂“米蛀虫”不是人，官商勾结欺压人，
大米送去打内战，百姓死活无人问。
三骂“米蛀虫”不是人，大腹便便老板当，
穷人挨饿难活命，妻离子散苦万分。……

台上俞笑飞骂一声“米蛀虫”，台下听众高声叫：“骂得好，骂得好！”

虽因警察干涉，当时没能再唱下去，可后来《十骂“米蛀虫”》却成了他的保留曲目，得以流传。

吓不倒的叶英美　金华道情艺人叶英美，为人耿直，铁骨铮铮。二十世纪五十年代初，他在一个山村里唱道情，内容是歌颂毛主席的。让一个土匪听到了，这个土匪不准叶英美唱，威吓说：“再唱我就杀了你！”可是叶英美不怕，对土匪说：“你就是把我的头割下来，我还是要唱！”并且越唱越起劲：“吃毛主席的谷，住毛主席的屋，享毛主席的福，唱毛主席的曲。”土匪见那么多百姓喜欢叶英美的道情，不敢轻易下手，偷偷地溜了。

又有一次，义乌久旱无雨。叶英美进山唱道情，遇一大群农民进山接龙求雨。叶马上劝阻，并当即编了一个道情“摊头”：“龙王不可信，不能搞迷信，抗旱要靠大家心连心，团结苦干丰收有保证。”个别人听了不服气，要砸叶英美的情筒。叶英美不怕，继续唱下去。一些农民听他唱得有道理，便离开接龙队伍，回去车水抗旱。

鼓词击板少一块的由来　早先，武义县鼓词艺人用的“击板”有四块，前后各两块，上端有布条串联，击打时发出“吉吉”的声响。后来却改为三块，前两块，后一块。为啥少了一块？相传这事与八仙之一的曹国舅有关：

一天，铁拐李、吕洞宾和曹国舅等八个神仙来到河边，要过河飘海上蓬莱仙岛去。七个神仙各显本领过了河，只有曹国舅孤零零地落在后面。为啥？因为这曹国舅未成仙时当过宰相，晓得老百姓的疾苦。他想，这条河如此宽阔，在自己七个师兄妹眼里，像跨条阴沟那么方便，可在凡间百姓眼里却难于上青天。撑船过渡起码半日多，遇上风浪会翻船喂大鱼。自己老跟着空显神通，不如济世扶危，实实在在给老百姓办点好事。主意一定，他随手解开击板，取下一块往上一甩，口念咒语，只见击板在半空里连打几个跟斗后落在河面上，变成

了一座又稳又宽阔的大桥。有了这座桥，老百姓来往方便多了。为纪念曹国舅架桥之功，老百姓取名为“仙河桥”，也有人叫它“天河桥”。而曹国舅手里的击板虽然少了一块，但敲起来的声响不变，而且更为轻巧方便。从此，鼓词艺人也学曹国舅少用一块，改用三块组成的击板了。

谚语、口诀、行话

谚　　语

学艺谚语

拳不离手，曲不离口。

曲不离口，弦不离手。

久练为熟，久熟为巧，熟能生巧。

学好"十八本"，再唱"摊词"勿要紧。（温州鼓词学艺谚语。"十八本"为世情类中篇节目，有《九曲明珠》、《十八摊》等。语句文雅，被公认为学习温州鼓词的基本技法。"摊词"指"摊头"，勿，方言，不的意思。）

不怕人勿请，只怕艺勿精。

师父师父，衣食父母。

尊师重道，越学越俏；目中无人，忘师败道。

有状元徒弟，没有状元师父。

书本上来的不实受，口对口教的才实受。

投师只一处，学艺去百家。

师父领进门，修行靠自身。

学艺如挑担，莫怕压破肩。

若要书路通，全靠幼时功。

要想技艺好，从小学到老。

要得惊人艺，从小下苦功。

井淘三遍出好水，人徒三师艺更高。

艺不宗一。

徒弟骗师只一回，师父坑徒坑一辈。

徒弟徒弟，三年奴隶。

冬练三九，夏练三伏。

不经三冬两夏,哪会唱做念打。

少年不练功,老来唱不动。

不怕功底浅,单怕不肯练。

肯下苦功夫,定得惊人艺。

学艺不精,误了终身。

台上一分钟,台下十年功。

读书贵明理,学艺贵求精。

刀不磨会锈,曲不练结皱。(结皱:生涩,不伶俐。)

一日不练,自己知道;两日不练,行家取笑;三日不练,听众跑掉。

书靠念,功靠练,曲靠唱,戏靠演。

若要精,细心听。

学艺不怕笨,就怕你不问。

行艺谚语

永嘉道情瑞安词。(指永嘉曲艺艺人工于道情,瑞安曲艺艺人善唱鼓词)

吃洋不吃相,吃相不吃洋。(洋:外行;相:内行。意指有的艺人演出,内行虽不欣赏,但外行乐意接受;而有的艺人演出,内行欣赏,外行却不愿听。)

说书说到老,不及一根草;说书说到老,退休有劳保。(指旧社会与新社会曲艺艺人的不同命运。)

无巧不成书,无奇不传书。

无巧不成书,无怪不传奇。

翰林院里编古典,大半虚言少半真。(指书(曲)目的情节大都虚构。)

只有诗书共印板,没有古人共先生。(温州曲艺谚语。古人:指书(曲)目,先生:指曲艺艺人。意谓诗书因同一印板所印,故完全一样;而书(曲)目却因艺人不同而演出各有区别。)

有艺不愁穷。

莲花哩啦番,唱好显啊用人接。(温州曲艺谚语。意为莲花唱得好,还需搭档配合。)

古人没有,唱好显啊白白。(温州曲艺谚语。意谓书(曲)目的情节不引人,主题不鲜明,嗓子再好也没用。)

投师不如访友。

爱徒如爱子,徒弟如半子。(半子:半个儿子。)

艺多不压身,艺少饿死人。

大书不离刀枪,小书不离姑娘。(刀枪:指争战打杀,姑娘:指爱情婚姻。)

大书听封王，小书听拜堂。
不怕不识货，就怕货比货。
内行传诀窍，外行点穴道。
说表不清，犹如钝刀杀人。
嬉是书中宝，书中不可少。（流行于杭州。嬉：噱头。）
插噱书中宝，书中不可少。
评是书中宝。
关子毒如砒，送出没药医。（关子：引人入胜的悬念性情节。砒：砒霜。喻指书情的吸引力极强。）
台上嬉头送足，台下潽头潽足。（流行于杭州。嬉头：噱头；潽头：全场哄笑效果；潽足：指强烈。）
衬托不到，听众直跳。
人要直，书要曲。
讲口不用劲，只怕没人听。
不在记性好，在于安得巧。
若要会，勤玩味；若要精，人前听；若要熟，百遍念；若要通，千日功。
要想生意好，枪尖儿要挑好。（指想要业务兴旺，头三天演出效果要好。）
要想效果好，先把听众咬。（指用情节抓人。）
一笑三分响，千笑满场旺。（指演出效果强烈，生意兴盛。）
《西游》珍、《南游》坤。（温州曲艺谚语，流传于二十世纪二十年代。指演出温州鼓词《西游》的艺人中以陈月波（艺名白象珍）最为著名；而演出《南游》的则以王阿坤最为出色。）
林朝藩的劲，叶岳生的文，管华山的神，郑声淦的琴，阮世池的音。（温州曲艺谚语，流传于二十世纪四十年代。每句的前三字均为温州鼓词艺人名。劲：中气足，演出卖力；文：说表细腻，颇有文才；神：刻画人物神形兼备；琴：伴奏琴艺水平高；音：唱腔优美动听。）

口　　诀

书不重提，话不噜嗦。
有书则说，无书则表。
评话评话，有说有评。

说书就怕瘟。（瘟：指情节平淡，也指艺人演出不卖力气。）

心中记大梁，随水往下淌。

说书先操口，才算通书窍。

笑而不俗，噱而不厌。（指放噱不能低俗，更不能招人厌烦。）

讲口要口齿清晰，唱口要字正腔圆。

字正腔圆音为先。

尖团分清，咬字如韵。

说有节拍，唱有板眼。

高不竭，低不咽。

高而不扬，低而不沉。

讲为君，唱为臣。

千斤说白四两唱。

扇诀：文须武肚轿扇裆，青袖梅肩小丑忙；瞎眼书臀门半扇，乳胸农背和尚光。（流行于杭州。意谓在台上用扇子扇风动作摹拟人物时，文人扇胡须，武将扇肚，轿夫扇裤裆，青衣扇袖，丫头扇肩，小丑忙乱地扇，瞎子扇眼，书生扇臀部，门人扇的幅度要小，乳娘扇胸，农夫扇背，和尚扇光头。）

杭摊唱诀：平声平稳不轩昂，上声高读比平扬；去声长音如流水，入声短促急收藏；上呼一三五不论，下文二四六分明；平上去入四声韵，各按平仄要灵清；上声高亢带坚劲，平声须分阴阳平；去声短促须坚挺，入声闪得急收兵；四三二五是上文，二五四三平仄清。二五四三转跳句，四三二五合上文；诗韵姣俏莫仰头，孤苦灵清街来韵；江洋切莫向上奏，备灰书著共疏球；支丝福禄一七闪，种风天仙共伴欢；儿耳两字成半韵，各韵皆能搭配就。

做功五诀：

手诀：伸手眼要快，出入胸前低；双手同时舞，二肘稍弯曲。

眼诀：视物如反掌，近看似钓鱼；远看有其景，隐假不漏虚。

身诀：挺身足并立，体态避歪曲；往返面向外，浑身成一体。

法诀：欲动先要静，视高先要低；欲进先后退，指东先指西。

步诀：抬腿勿高高，形容分男女；站立稳如山，最怕碎步稳。

杭州评话书品：坐而正，站而稳，急不乱，冷不断，语贯穿。（书品：说书表演的要领。）

杭州评话书忌：乐不欢，悲不酸，指无物，望不远。（书忌：说书表演的忌讳。）

行　话

浙江曲艺行话，是曲艺艺人因交流需要自行创造、公认并在一定范围内使用的行业性语言。在艺人的盘道、认宗、交易、协商等方面具有较强的实用价值。俗语称“切口”、“隐语”、“卖点”等。它的产生，是因为中华人民共和国成立之前，曲艺艺人社会地位低下，使用行话是为了维护自身利益，保护自身安全，以避免外界的伤害。因此，在中华人民共和国成立以后，随着曲艺艺人社会地位的提高，这类语言也随之少用，甚至大部分消亡，只留存小部分具有行业特点的术语。

浙江曲艺行话的流传，既与曲种有关，又与地域相关。如湖州三跳的行话既在湖州地区流行，又在嘉兴桐乡地区流行。这是因为两地艺人间有师承关系。苏州评弹也是这样，既在苏州地区流传，也在杭州、嘉兴、湖州等地的苏州评弹艺人中流传。但由于浙江曲种繁多，同一地区不同曲种间的交流也十分频繁，不少艺人一人兼多曲种演出，因此相关行话更多的是以地域流传为主。如杭州地区的艺人中，杭州评话、杭州评词、杭州摊簧、武林调、小热昏基本上都使用同一类行话；而温州鼓词、温州莲花、温州道情、温州弹词等曲种的行话也基本相同。

杭州地区曲艺行话

大书——评话。

小书——评词、弹词。

老书——传统书(曲)目。

新书——指现代书(曲)目。

当家书——艺人擅长的书(曲)目，一般为师授的看家书。

关子书——书中把故事情节推向高潮的部分。

软档书——书中内容不易吸引听众的部分。

折子书——书中的某回或某个段落，通常都比较生动吸引人。

背叶子——说大书。

柳叶子——唱弹词。

清折——坐唱摊簧。

彩折——化妆摊簧。

高台教化——说书。

犇地——露天说书。

单档、单卖口——单人表演。

双档、双卖口——双人表演，其中男女档，又称雌雄档。

上档——双档中的主要演员。

下档——双档中的辅助演员。

多档——二人以上的多人合作表演。有的曲种如各种摊簧还分生、旦、净、末、丑等脚色行当。

阳面孔——演日场。

阴面孔——演夜场。

煨冬档——冬天说书生意较清淡,将就着演出。

新年档——农历元月上半月的演出档期。

说灯书——元宵节演出。

响档——听众中影响较大、上座率高的演员。

哑档——技艺差、上座率低的演员。

接档——紧接上一档演出的演员,也指中途接替演出。

填档、填空档——趁书场暂时无人而插空演出的演员。

安山虎——技艺好,上座率高。

安山漂——技艺差而演不下去。

剪书——演出告一段落。

圈了——书已演完。

道童儿——艺徒。

哺书——口传。

通香火——艺徒拜师时须备红烛、礼物、呈大红单帖,摆设宴席,谓之通香火。

操口子——实习演出。一般指艺徒在师父正式演出前加演,以为演出尝试。

上台红——艺徒一离开师父,演出马上就受到听众的欢迎。

打哆儿——口技。舌或喉发出"得儿——"声音,代表风声或下跪等。

手面——手势和面部表情含部分身段动作。

引上道——将艺徒介绍进曲艺团体。

入道——参加曲艺组织。

枪尖子——头三天演出。

一说二表三交待——说书以说表为主,当然交待也须清楚。

挂口——人物出现时所念之韵文。

书胆——书中塑造得很有特色并非常吸引人的人物形象。

书路——书的大略结构或情节。

种根——说书时设置伏笔。

卖关子——说到高潮或悬念时故意不作交代或岔开,以吊听众胃口。

噱头、笑料、包袱——引人发笑的内容或情节。

肉里噱——故事情节中的内在笑料。

外插花——结合故事情节添加进去的典故或笑话。

落回——一次演出的单元概念。当场演出结束，也称“大落回”。中间休息时书情暂告段落，称“小落回”。

上路——书情合理或幽默，能得听众首肯。

淌水——说书表演漏洞百出。

沉掉——忘记书情说不下去。

掀一掀——想一想。

自尊台——书桌。

遮羞布——桌围。

没二椅——书台坐椅。

生机壶——书桌上的茶壶。

添语杯——书桌上的茶杯。

没大小——演出时所用的手帕。

万能扇——演出时所用的折扇。

止语——醒木。

柳条——三弦。

抱白——琵琶。

正腔——摊簧演出中的打鼓者。

帮脚——摊簧演出中的敲云锣者。

帮腔——摊簧演出中的拉胡琴者。

仙乐板——竹板。

放圈子——小热昏的露天演唱场地。

吃开口饭、露天饭——唱小热昏。

狗碰翻——小热昏演出的三脚架。

百宝——小热昏演出时用作道具的箱子。

武卖——既卖糖又演唱的小热昏演出。

宁波地区曲艺行话

南词唱华堂，走书下农庄，评书进茶坊——指宁波地区不同曲种，有不同的听众。一般来说，四明南词以唱堂会居多，宁波走书以农村听众为主，而宁波评话则以城镇居民为多数。

三划——喻指“王”字，谐音“簧”，意指演出摊簧的艺人。

买洋——受听众欢迎。

绍兴地区曲艺行话

四洲——琵琶。

二洲——二胡。

都干——凤凰箫。

拨老——三弦。

鸣字——洋琴。

快——快板。

慢——慢板。

温州地区曲艺行话

闹公——温州道情和温州莲花艺人的统称。

闹公头——演唱技艺高、活动能力强的艺人。

闹公班——温州道情、温州莲花艺人的行乞组织。

透林马——唱温州道情。

油饼马——唱温州鼓词。

枕头马——唱温州花鼓。

罗汉马——演唱者。

放罗汉——演唱的班社。

桃花老——新出道的艺人。

老跑天——惯走江湖卖艺的艺人。

俚词——又称荡词。指没有固定的脚本,即兴发挥演唱,因此每一次演出都不相同。

淌词——又称路头词。指没有正式脚本,词句自行杜撰或从别处套用而来。

扎句——依脚本句子实唱。

打扮——又名亮相。指对人物出场时的外形、面貌、装束、性格等简要、生动的描绘。

武腔——对“刀马书”开打、交战时的描述。可分为“长靠”与“短打”等不同类型。

单档——一个人演出。

双档——两个人演出。

多档——多人演出。

词娘——温州鼓词的传统词目,内容或表演较具特色。

大词——指《南游》、《西游》等温州鼓词书目。演出需加大锣大鼓等乐器伴奏。

折书儿——又称结书儿。为演出正式节目前增加的小段。

单个——指温州道情表演时一个人的自唱自奏。

双个——指两个人表演温州道情。分上下手，其中上手主演，下手辅助。

主唱——即上手，唱曲目正文。

接唱——即下手，接唱尾声帮腔。

拿尾巴——接腔或帮腔。

投书包——艺徒在拜师时孝敬师父的礼包，内有鞋袜衣裤等实用物品。

出红台——艺徒学成后离师父独立演出。

台州地区曲艺行话

长靠书——讲述历史上征战故事的书(曲)目，因人物大多穿长靠，故名。又叫着甲书。

短打书——表现侠义内容的书目，因人物大多穿短打衣裤而得名。

公案书——内容为审理冤案、疑案内容的书目。

响子——醒木。

点子——敲鼓板。

柳条——三弦。

四角子——方桌。

杨花——台州道情演唱者。

搭勿搭——生意好不好。

涨海潮——生意好。

漂——生意不好。

金华地区曲艺行话

简恳——指金华道情。

开生意——开场。

得——生意好。

漂——生意差。

深似海——听众客满。

声势各各——没有人听书。

摊册——说书。

挑甜头——小锣书，或卖梨膏糖(小热昏)。

打练子——唱莲花。

披花——讨饭曲。

月冬——拼档。

海册——大书。

减册、小册——小书。

捧月——唱鼓词。

洋盘——唱鼓词。

铺满堂红——对严重违规的艺人，罚以支付所有听客茶资的处分。

打二油——在演唱一折后，再向听众收取书费，因在第二折演唱之前，谓之打二油。

丽水地区曲艺行话

月——板鼓。

啦彩——板。

扬花——唱。

扬响光——唱得好。

扬来左——唱得差。

兼点——多唱。

剪点——少唱。

苏州评弹行话

扫脚——指农历十二月中旬至年三十的演出档期。

受戳——演出受到听众或同行的欢迎、赞赏。

复档——演员在同一书场再度演出。一般指演出同一书目。

热接——紧接前档开书，中间不留间隙。

冷接——在停演了一段时间的书场开书。

越档——也称越做，指两档或两档以上演员在同一书场、同一时段分先后演出。

凿开——也称戳开。指产生演出效果，使场内气氛活跃。

踏空——演员因未落实演出场所而停演。

踮脚——在前档演员演出结束，后档演员尚未到场的空隙，由别的演员作短期填补性演出。

后艄翘——指演出的后阶段比前阶段好，也指后半回书比前半回书精彩。

蛇蜕壳——上一副场子演出的档子（演员）依次卸至下一副场子演出。

跌听客——上座率下跌。

踹交椅——场方擅自违约，要演员提前结束演出。

插边花——艺徒加座于老师旁，唱一支开篇或分担少量正书。

百脚凳——老式书场中置于竖放长桌旁的一排排长凳。因其形如蜈蚣（百脚），故名。

状元台——书台正前方竖摆的长桌。常坐资深的老听客，以示尊重，故名。

空场——因未请到演员，或因其他原因而书场停演。

面子书场——一地有数副书场，而其中上座一贯较好的场子。

夹里书场——上座较差的书场。

受众——听众。

受册——听书。

温档——上座较差，对听众吸引力较弱，仅可维持演出的档子。

潽——因噱而获得全场哄笑效果。

内家——内行。

叫鸟——艺人对喜欢妄加评论的演员或听众的贬称。

抽签——因书技低或书情不对路等原因，听众中途退席。

听戳壁书——亦称听站书。因不买票而无座席，只能靠在墙上听书。

过路听客——并非专程而来，偶然路过而进入书场的听众。

饿煞听客——因长期听不到苏州评弹，一旦演出，蜂拥而至，饥不择食的听客。

飞冗——未经行政主管部门登记或批准而演出的演员。

拆档——解除原来的合作演出关系。

票友——旧时对业余苏州评弹表演者的称呼。

稳档——艺术造诣较高，上座率平稳的演员。

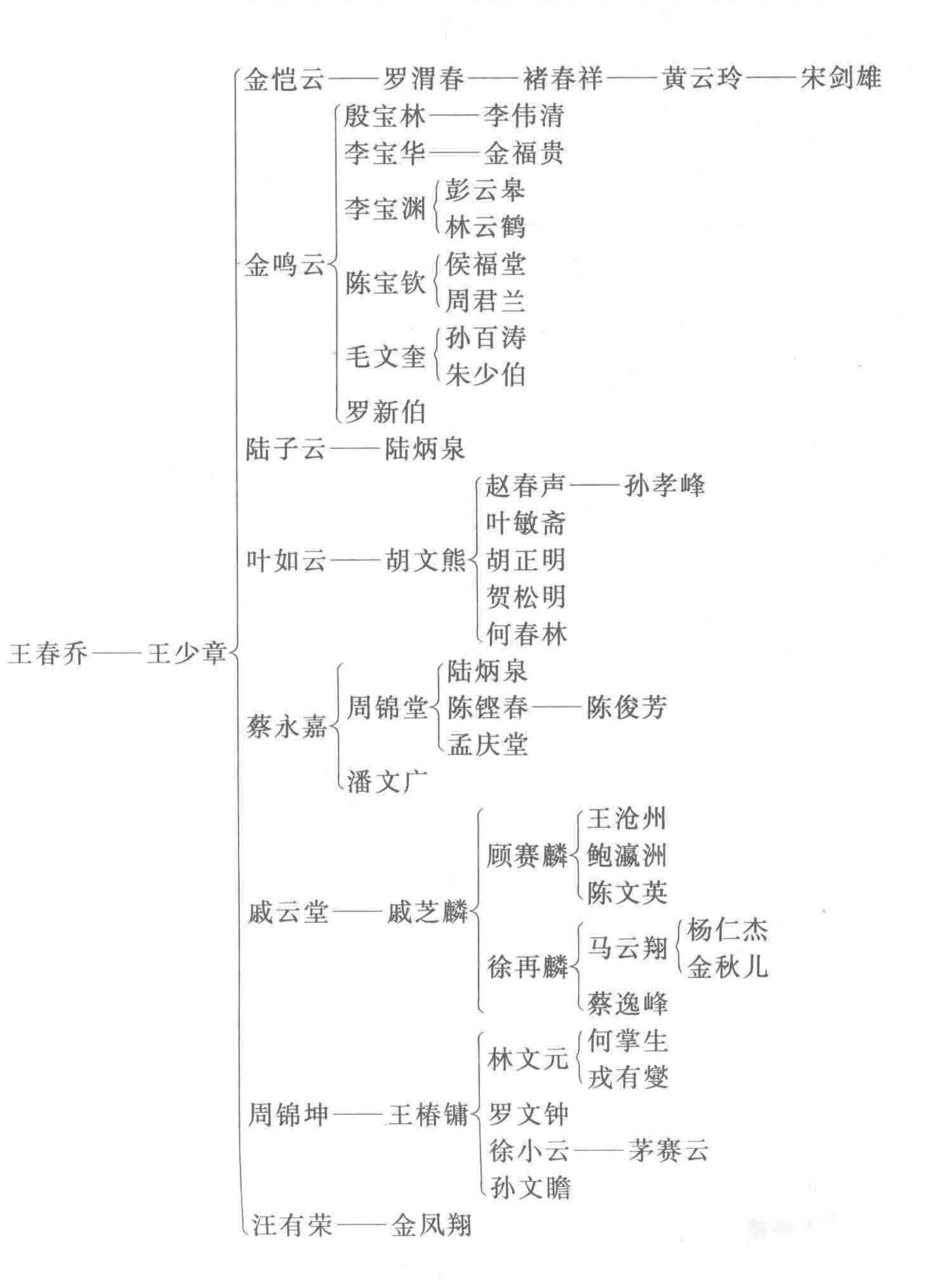
漂档——因水平较低而经常提前剪书的演员。

码头老虎——在乡镇书场具有较大号召力的演员。

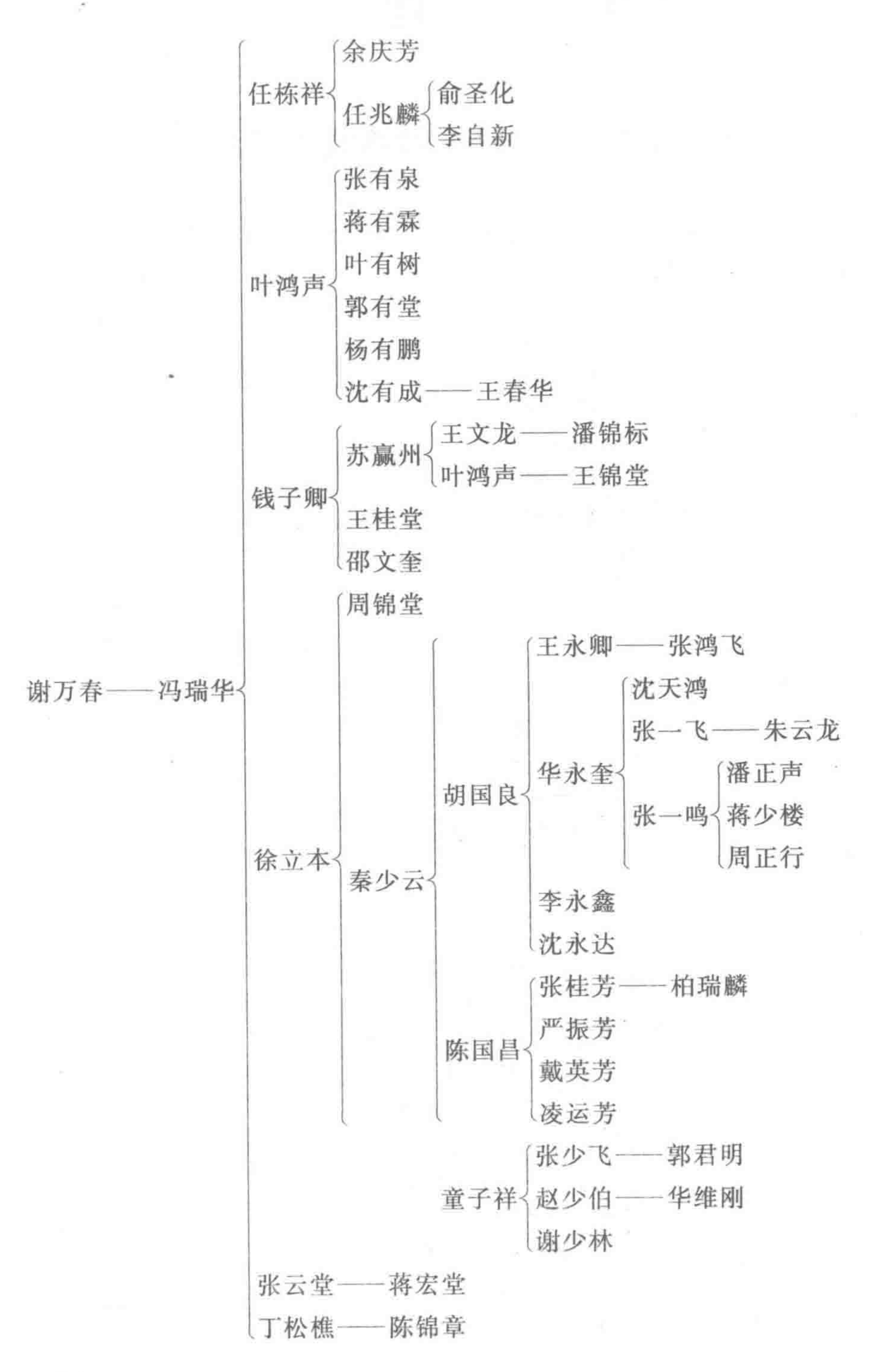
码头先生——因技艺不高，只能常年跑码头，辗转于中小城镇书场，演出收入平平的演员。

其　　他

杭州评话“王派”艺人师承谱系表



杭州评话“谢派”艺人师承谱系表



杭州地区小热昏艺人师承谱系表

创始人：陈长生（小得利）。

第二代：杜宝林（小热昏）、陈爱爱（来得利）、周阿根（小小得利）。

第三代：丁友生（小如意）、周和尚（小福利）、叶楚生（小得法）、陈长法、陈宝初、吴金寿（小名利）、陆宝珍（来得红）、王小弟（小得胜）、梁公生、小桂芬。

第四代：俞笑飞（小如飞）、小春林、朱克勤（小百利）、陈少璋（小武林）、冯登云（小吉利）、施呆翁（小得林）、施笑翁（小得喜）。

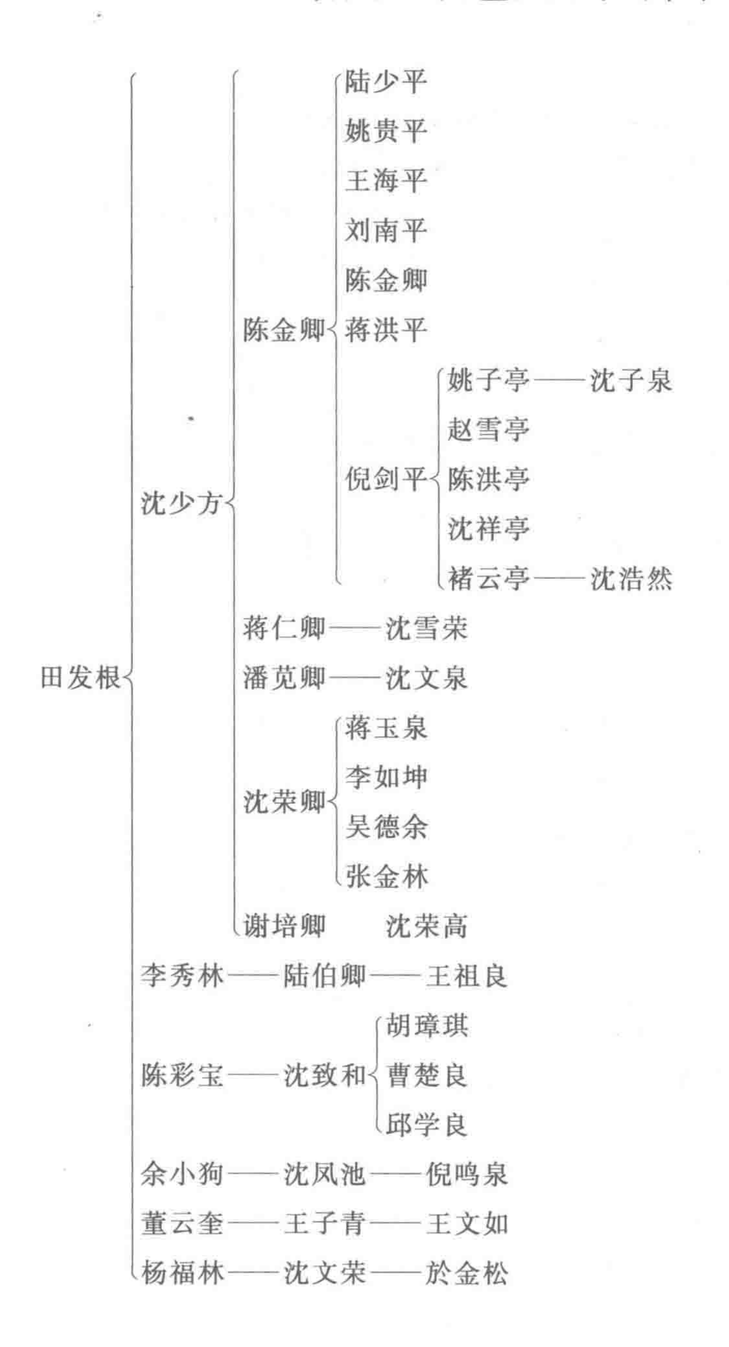
第五代：田桂宝（小凤林）、江河东、朱友清、俞顺金（小福禄）、咸荣生（小福寿）、徐和其（小福人）、叶登云（小天红）、冯世根（小飞天）、冯连成、安忠文（小翔飞）、李福祥（小天福）。

第六代：张兄儿（小瘌痢）、杨琴飞（小宁波）、蔡井安（小发财）、陈金林（小红森）、罗笑峰（小奇波）、徐乐天。

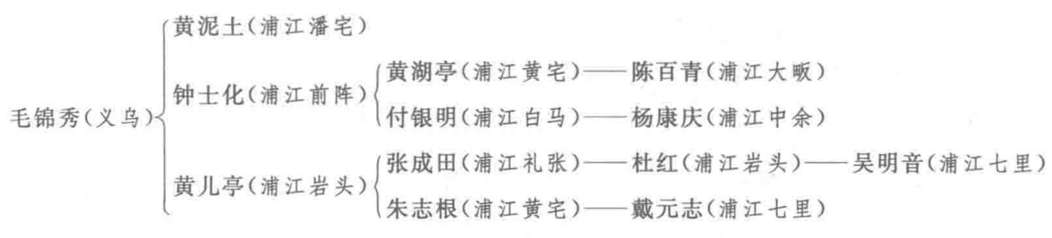
第七代：袁惜民（小兰君）、王水泉。

注：括号内为艺人之艺名。

湖州三跳艺人已知师承谱系表

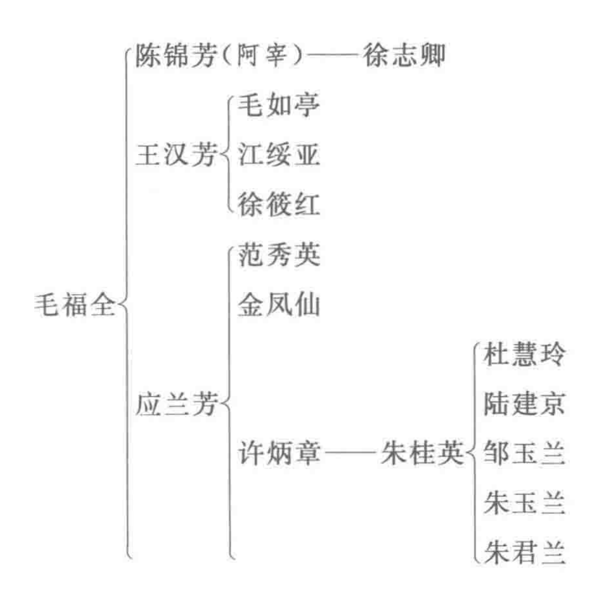


浦江县金华道情艺人已知师承谱系表



注：括号内为艺人所居地点。

宁波走书艺人已知师承谱系表

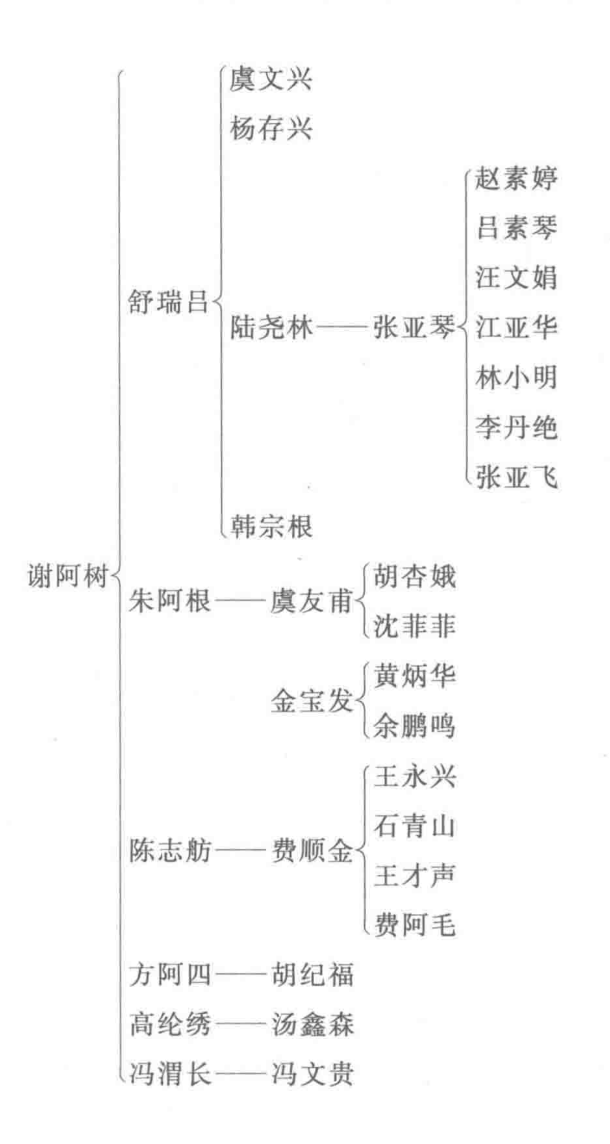


宁波地区唱新闻艺人已知师承谱系表

- 陆东狗（镇海）
  - 吴阿苗（塔寺）
    - 严梅芸（大矸）——严红根（大矸）
    - 顾阿伙（邬隘）
      - 谢永康（邬隘）
      - 王兴朝（邬隘）——许永法（邬隘）
  - 贺连青（高塘）
  - 余品财（高塘）

注：括号内为艺人所居地点。

舟山地区蛟川走书艺人已知师承谱系表



舟山地区唱新闻艺人已知师承谱系情况

第一代:汪河桂(定海)、王来发(定海)。

第二代:无

第三代:大娘子(定海)、阿利(定海)、双仁(镇海)、冯宝(镇海)。

第四代:王春林(定海)、费阿水(定海)。

第五代:王相生(岭港)、王祥生(定海)、章杏生(定海)。

第六代:王小宝(定海)、王友娣(定海)、虞财康(岱山)。

注:括号内为艺人所居地点。

浙江出版的曲本叙录

《双玉燕》 拟弹词话本。无著者姓名。清嘉庆五年(1800)武林怀德堂刊,四卷,二十四回,四册。

《水晶球传》 拟弹词话本。无著者姓名。清嘉庆庚辰(1820)鸳湖悦成阁刊,六册。

《再生缘》 拟弹词话本。陈端生著。清道光二年(1822)宝仁堂刊;清道光三十年(1850)三益堂刊本;四十册。

《龙凤金钗》 拟弹词话本。无著者姓名。清咸丰八年(1858)宁波城汲古斋刊,十集一册。

《珍珠塔》 弹词。无著者姓名。清咸丰八年(1858),宁郡汲古斋刊,六册。清光绪三年丁丑(1877)杭州小酉堂刊,六册。

《白蛇传》 弹词。无著者姓名。清咸丰间(1851—1861)杭州宝善堂刻。

《双珠球》 弹词。山阴黄子贞松筠著。清光绪三年(1877)刊,四十九回,十二册。

《百鸟图》 弹词。无著者姓名。清光绪乙亥(1899)宁波集成书局排印,四册。

《四香缘》 弹词。昆陵月波朱镜江著。清光绪庚子(1900)宁波集成书局排印,四册。

《孟姜女寻夫》 弹词。无著者姓名。清末(1908左右)湖州新市镇张聚贤刊。

《校正新刊孟姜女全集》 唱本。作者佚名,清末民初杭州聚元堂印行。内容述孟姜女万里寻夫故事,内附"过关"春调。

《春调六种》 唱本。作者佚名,清末民初杭州市水师前十五号聚元堂书局印行。内容有:《孟姜女唱春》(十二月花名调)、《蒋老五唱春》(叹十声)、《王莲英唱春》(叹十声)、《赵五娘四季唱春》、《李三娘叹十声》、《梁山伯十二月花名》等,均为七字唱句。

《杭滩考》 杭州摊簧曲本集。东海主人题名。民国三十四年(1945)春铅印出版。前有编者写于枝头酒庐序。第一期收录有:《单刀赴会》、《断桥相逢》、《士林祭塔》、《白氏覆钵》、《僧尼下山》等曲本。未见第二期。

《九龙阵》 弹词。无著者姓名和刊刻时间。武林务本堂刊,四册。

《六美图》 弹词。无著者姓名和刊刻时间。武林务本堂刊。

《长坂坡》 杭州评话。杭州评话温古社评话艺人陈俊芳口述整理,东海文艺出版社1957年4月出版,十六开本,七千二百字。

《段景柱降马》 杭州评话，刘操南整理。东海文艺出版社1958年7月出版，三十二开本，六千字。

《孙才尧敢想敢做》 小热昏。俞笑飞、罗笑峰、安忠文创作，为浙江省曲艺工作者协会所编《曲艺小丛书》之一。东海文艺出版社1958年11月出版，三十二开本。内中还收有吴剑伟的“说唱”《黄河大铁桥》。

《朱德能创造防护罩》 犁铧文书。宁波犁铧文书艺人集体创作，应毅执笔，浙江省曲艺工作者协会所编《曲艺小丛书》之一，东海文艺出版社1958年11月出版，三十二开本。

《高机卖绡》 温州莲花，徐邦忠、陈时友等集体整理，李晓东执笔。作为浙江省曲艺工作者协会所编《曲艺小丛书》之一，东海文艺出版社1959年2月出版发行。三十二开本。

《疯僧扫秦》 曲本集。浙江省曲艺工作者协会编，东海文艺出版社1959年8月出版，三十二开本。书中选编了浙江省首届曲艺会演中获得群众好评的四个优秀传统曲本：杭州市曲协集体整理的杭州摊簧《疯僧扫秦》，杭州市曲协集体整理的杭州评话《施全刺秦》，宁波曲艺创作组整理的四明南词《包公断寿礼》，以及苏州评话艺人汪雄飞演出的苏州评话《古城会》。

《武松演义》 杭州评话。由杭州评话艺人茅赛云和杭州大学中文系副教授刘操南根据杭州评话《水浒》中的“武十回”再创作。1959年9月由东海文艺出版社出版，1980年1月浙江人民出版社再版。内容从武松景阳冈打虎起到二龙山落草与鲁智深、杨志、曹正、施恩、张青、孙二娘七星聚会止，共二十二回。

《阿毛乘火车》 独脚戏曲本集。吴剑伟、龚一呆整理，浙江人民出版社1961年12月出版，三十二开本。书内收两出优秀的传统独脚戏：一为吴剑伟、龚一呆整理的《阿毛乘火车》；另一为龚一呆、吴剑伟整理的《拉黄包车》。

《海英上山》 曲本集。吴锦明等作，浙江人民出版社1963年12月出版，三十二开本。书中收有吴锦明创作的温州鼓词《海英上山》和施振眉改编的评弹《夫妻反目》两篇曲艺作品。前者写地下小交通员海英机智、勇敢地通过敌人封锁线，将重要情报送给游击队，将计就计，击退敌人的故事；后者则为长篇弹词《李双双》中一折，写孙喜旺与李双双反目，出外搞运输，李双双担任妇女队长，秋后获得大丰收，使喜旺认识到自己的错误，夫妻重归于好。

《刀鞘合》 杭州评词曲本，杭州评话艺人来锦贤根据刘厚明话剧《箭杆河边》改编，肖凡整理。1964年6月由浙江人民出版社出版。

《血泪荡》 曲艺唱本，阮庆祥等根据沈祖安的绍剧《绍兴六老虎》改编。1964年6月由浙江人民出版社出版。

《大闹回龙镇》 杭州评话曲本，杭州评话艺人朱云龙根据小说《红岩》改编创作，莫高整理。1965年4月由浙江人民出版社出版。

《李双双》 长篇苏州弹词。施振眉据李准同名电影文学剧本改编。1965年上海文艺出版社出版,《说新书》(上海文艺出版社)丛刊第二辑刊载。

《林冲演义》 苏州评话,嘉兴评弹团胡天如口述,顾希佳整理,二十二万字,由浙江文艺出版社于1984年出版,共十八回。内容从鲁智深东京设擂开始,到火拼王伦止。

浙江曲艺诗词题咏录

小舟游近村,舍舟步归

宋 陆游

斜阳古柳赵家庄,负鼓盲翁正作场。

死后是非谁管得,满村听说蔡中郎。

——《剑南诗集》

说史堪嘲王与之

说史堪嘲王与之,舌端今古尽传疑。

一时烟粉偏赖听,铁骑儿与灵粉儿。

——《南宋杂事诗》卷六

笑唤何人来演史

一编小说奉承平,德寿闻消永回清。

笑唤何人来演史,穆书生与戴书生。

——《南宋杂事诗》卷四

鹧鸪天·啃遍

元　杨立斋

啼玉靥，咽冰弦，五牛身去更无传。
词人老笔佳人口，再唤春风到眼前。

——《全元散曲》

挽委顺子王防御诗

方万里

温饱逍遥八十余，稗官原上汉虞初。
世间怪事皆能说，天下鸿儒有弗如。
耸动九重三寸舌，贯穿千古五车书。
哀江南赋笺成后，从此书编锁蠹鱼。

——《砚北杂志》卷下

苕川席上戏赠金陵朱说书

明　王叔承

君不见苏秦无赖子，开口风涛吞万里。
只为家无二顷田，播乱乾坤斗群蚁。
张仪大笑世亦倾，妻子休愁舌未死。
朱生有口亦不尘，千年旧事翻为新。
掀唇击掌变态尽，能令人喜能令颦。
刘项兴亡在顷刻，唤来野鬼皆生人。
棚头傀儡影中戏，英雄一往谁复真。
君不见罗生水浒传，史才别逞文辉烂。
草莽雄心不自成，指点罡星洒江汉。
马迁丘明走笔端，神机颠倒庄周幻。
滑稽玩世天所嗔，语落芦花秋梦断。
太史弄奇左传浮，达人往往疑春秋。
土中骷髅难自辩，霜寒草白虫啾啾。

男儿有眼不如瞽，无端信书被书苦；
秦火微茫隔荒楚。
稗官国史争颉颃，回首黄粱犹在釜。
尧囚舜纂然不然，齐东野人历历数。
玉帝阎罗老无力，白日人间纵妖蛊。
抚剑四顾余不平，且把葡萄听水浒。
——《续本事诗》卷五

唱 南 词

清 蒋士铨

三弦掩抑平湖调，先唱摊头与提要。
高谈慷慨与粗豪，细语缠绵发忠孝。
洗刷巫云峡雨词，宣扬却月批风貌。
冠缨索绝共欢哗，玉箸交颐极伤悼。
蜜意感人最惨凄，谈言微中真神妙。
君不见，杭州士女垂垂手，听词心动鸾凰偶。
父母之命礼经传，婚姻私订南词有。
——《京师乐府词》

闻 书 调

清 李调元

曾向钱塘听琵琶，陶真一曲日初斜。
白头盲女临安住，犹解逢人唱赵家。
——《童山诗集》卷三

赠柳敬亭(二首)

清　毛奇龄

(一)

扶病来看柳敬亭,秋花开满石榴屏。
江南多少前朝事,说与人间不忍听。

(二)

枚生未作梁园赋,吴客将行越水滨。
怪底观潮能解病,原来君是广陵人。

——《西河合集》卷三

余姚竹枝词(二首)

(一)灯　戏*

无名氏

高结松棚锦绣排,傀儡灯戏闹三街。
石门不禁游人入,女伴频呼笑随钗。

——《四门竹枝词》

* 灯戏:清乾隆年间,余姚民间说唱、鹦歌戏等曲艺兴盛,称"灯班"、"灯戏",因经常在元宵节演出而得名。

(二)越　调*

清　谢宝书

妙选梨园越调多,纷纷各寺递笙歌。
今年扈从*添新制,夺去西来莫浪过。

——《姚江诗录》卷六

* 越调:指鹦歌戏、摊簧。

* 扈从:指晋京演出。

永嘉竹枝词（二首）

清　杨淡风

（一）咏　说　书

高扯喉咙放大声，牧猪屠狗总来听。
隋唐三国非常熟，不愧当年柳敬亭。

（二）唱　道　情

道情唱得好风光，扯破乌纱跑酒场。
笑问板桥家世好，元和教丐状元郎。

——《永嘉风俗竹枝词》

瓯江竹枝词（三首）

清　郭仲岳

（一）

呼邻结伴去烧香，迎庙高台对夕阳。
锦绣一丛齐坐听，盲词村鼓唱娘娘。

（二）

夜泛扁舟到乐城，五更打桨待天明。
乡人艳说梅溪事，不为章纶道姓名。

（三）

高生才调本无论，谩骂中郎事岂真。
一曲《琵琶》传禁内，不知王四果何人。

——《瓯江竹枝词》

瓯江竹枝词

清　戴　俊

风鬟袅袅夜来香，艳说《荆钗》枉断肠。
三十六坊明月静，无人解听蔡中郎。
——《瓯江竹枝词》

温州竹枝词(二首)

清　方子颖

(一)

乡评难免口雌黄，演出《荆钗》话短长。
此日豆棚人共坐，盲词同唱蔡中郎。

(二)

弦管朝朝那得闲，歌声人语总绵蛮。
当筵不爱西昆曲，更唤摊簧档子班。
——《温州竹枝词》

杭州竹枝词(四首)

清　陈蝶仙

(一)书　　场

灯火齐明十二楼，美人高座说风流，
听来不是生公法，顽石如何尽点头。

(二)秋江月照楼

华灯累累出檐明，弦索声兼笑语声。
金家玻璃牌子小，姑苏特请某先生。

（三）继创晏月楼

十幅珠帘尽上钩，鹅声象板忒风流。
如何一样歌声好，不及秋江月照楼。

（四）日间弹唱夜间锣

洋街两面沸笙歌，戏馆茶园逐渐多。
国忌如今都不禁，日间弹唱夜间锣。

——《拱宸桥竹枝词》

杭州竹枝词（二首）

（一）安　康

国民公所艺员多，铁板铜琵一曲歌。
结社居然称正始，好从古巷访丰禾。

杭州摊簧，向皆学中门斗习之，非上流社会人也。杭辛斋改行宫为国民公所，罗致诸艺员入所奏技，标名曰正始社，初在焦棋杆，后迁丰禾巷。主其事者有周和叔、沈传麟诸人。

（二）清　音

清音担子秀华堂，新绣行头金织镶。
换却红缨戴呢帽，一般旧俗记婚丧。

清音，一名堂鸣，昔梅花碑秀华堂，服饰最新，班内都蓄雏童，缨帽长袍，加以绣鞋，凡缙绅之族，遇婚丧诸事皆用之。今则缨帽换为呢帽矣，惜生涯为军乐队所夺，渐致式微。

——民国三衢柔父辑《新武林市肆吟》卷下“七十九”。

传　　记

传　　记

刘采春（生卒年不详）　唐代"陆参军"女艺人。约唐元和、长庆、宝历间（806—827）在世。里籍不详，嫁越州（今绍兴）周季崇为妻。据唐·范摅《云溪友议·艳阳词》记载，诗人元稹主越州时，她从淮南来，为其演唱陆参军，甚得元稹的赞赏，元稹诗赠刘采春，赞其"言辞雅措风流足，举止低回秀媚多。更有恼人肠断处，选词能唱望夫歌"。刘采春能唱"望夫歌"一百二十首，皆当时才子所作的五六七言。采春一唱，"闺妇行人莫不怜"。

李霜涯（生卒年不详）　南宋临安（今杭州）赚词作家。据元杨王禹《山居新话》南宋嘉熙庚子年（1240）大旱，临安西湖水枯见底，李霜涯曾作虐词"平湖百顷生芳草"等，知其南宋理宗朝（1225—1264）在世。周密《武林旧事》卷六"诸色伎艺人"条，记其为"作赚绝伦"的"书会"中人。元钟嗣成《录鬼簿》"胡正臣"条，说胡正臣"古之乐府慢词、李霜涯赚令，无不周知"。可见他在宋元时代均有较大影响。

王六大夫（生卒年不详）　南宋临安（今杭州）讲史艺人。约在宋度宗朝咸淳间（1265—1274）在世。据《梦粱录》卷二十"小说讲经史"记载，王六原系"御前供话"，为宫中祗侯，享有俸禄。因"诸史俱通"，学问渊博，会编会讲，深得理宗赞许。咸淳间，他在勾栏说演《福华编》和《中兴名将传》，因内容皆为抗金故事，又"讲得字真不俗，记问渊源深广"，深受欢迎，"听者纷纷"。有人以为，王六大夫可能就是王防御。据明李日华《紫桃轩又缀》卷一记载，王防御，号委顺子。他以善说书供奉而得"防御"之官，方万里称他"世间怪事皆能说，天下鸿儒有不如。耸动九重三寸舌，贯穿千古五车书"。因而常得皇帝赏赐。晚年颇有积蓄，"筑委顺堂以居，士大夫乐与之往还"。

周　密（1232—1298）　文人。字公瑾，号草窗，又号萧斋、弁阳啸翁、华不注山人，晚年号弁阳老人、四水潜夫。祖籍济南，曾祖随宋室南迁，定居湖州。他幼承家教，生活优裕，好景佳时，常载酒邀友，乘扁舟赋咏山水之间。南宋景定二年（1261），以祖荫出任临安府幕职，监和剂局。咸淳十年（1274）为丰储仓所检察。景炎初（1276）迁义乌令。后为元兵所逼，解职归里。不久，弁山家业毁于大火，投靠姻亲杨大绶，居杭州癸辛街。入元不仕，以保存故国文献为己任。网罗采摘，著书数十年，传世的较多。大量以笔记形式出现，最著名的为《齐东野语》、《癸辛杂识》、《武林旧事》。其中《武林旧事》是研究南宋曲艺必不可少的珍贵材料。其所知曲艺史料在《癸辛杂识》等书中也有记载。

张五牛(生卒年不详)　　南宋临安(今杭州)唱赚艺人。生平事迹不详。南宋·耐得翁《都城纪胜》说,其在南宋初年因听动鼓板中又有四片太平令或赚鼓板,遂选为"赚"。他不仅创造了唱赚这种以同一宫调的曲子组成套数唱腔的演唱形式,而且还精于诸宫调的撰词、作曲,特别是他创制的诸宫调《双渐小卿》,不论在当时,还是在后世,都曾产生过很大的影响。

张　本(生卒年不详)　　南宋临安(今杭州)讲史艺人。宋李心撰《建炎以来系年要录》卷六十一载:"百姓张本,仗背送千里外州军编管,坐念诗讥讽及谈说本朝国事为戏也。"据此,张本当是一位善于吟讽刺诗词及讲说时事的说话人,他所说的正如《醉翁谈录》所述,是"新话说张、韩、刘、岳"之类的话本,即"本朝国事"的宋代人民抗金事迹。

王与之(生卒年不详)　　南宋绍兴年间杭州讲史艺人。生平事迹不详。宋张仲文《白獭髓》载:"绍兴间行都有三市井人,好谈今古,谓戚彦、樊屠、尹昌也。戚彦乃快行,樊屠乃市肉,尹昌乃佣书,有无名人赋诗曰'戚快樊屠尹彦时,三人共坐说兵机,欲问此书出何典,昔时曾看王与之'。注云:'与之'乃说史书人。"清雍乾间著名诗人厉鹗在《南宋纪事诗》卷六亦载:"说史堪嘲王与之,舌端今古尽传疑。一时烟粉偏赖听,铁骑儿与灵粉儿。"可见王与之当时是个说今古铁骑儿的讲史艺人,且其讲史技艺深受民众欢迎。

丘机山(生卒年不详)　　宋末元初杭州讲史艺人。松江人。《梦粱录》卷二十《小说讲经史》条载有"讲史书者丘机山",《武林旧事》卷六《诸色伎艺人》条有"演史丘机山",皆无事迹。元《辍耕录》卷二十八《丘机山》条记载:"丘机山,松江人。宋季元初以滑稽闻于时,商继元出其右。遨游湖海间,尝至福州,讥其秀才不识字。众怒,无以难之。一日构思一对,欲令其辞屈心服。对云:'五行金木水火土'。丘随口答云:'四位公侯伯子男。'其博学敏捷如此。"是为元兵进杭州,南宋亡,丘机山避难福州之事迹。

胡正臣(生卒年不详)　　元代诸宫调、唱赚艺人。杭州人。约至元、元贞间(1271—1297)在世,卒于大德年间(1298—1307)。据元钟嗣成《录鬼簿·胡正臣》记载,他能说唱全本诸宫调《西厢记》,这在元代已非常少见。此外,李霜涯所作赚令、乐府、慢词等,他都会演唱。其子胡存善,亦爱好诸宫调、乐府等演唱,能继父志,并收集张小山(可久)等人之散曲,设法刊刻印行。

朱桂英(生卒年不详)　　元末杭州讲史女艺人。据杨维桢《送朱女士桂英演史序》,她出身"衣冠旧族",平时淡装素服。举止娴雅,色艺俱佳。除在杭州瓦舍演出外,也在别的热闹场合讲说,甚至还到城外的渡船上献艺。与她同时代定居于杭州吴山铁冶岭的诗文作家杨维桢,曾在渡船上听她讲说"道君艮岳及秦太师事"。朱桂英说的"秦太师事"便是岳飞抗金及秦桧陷害岳飞的故事。朱桂英以讲说《三国》、《五代史》见长。杨维桢赞她为:"知其腹笥有文史,无烟花脂粉!""贯穿经史于稠人广座中,亦可以敦厉薄俗,才如吾徒号儒文丈夫者,为不如已!"

臧懋循(1550—1620)　学者。字晋叔。长兴县鼎甲桥人,居顾渚之阳,自号顾渚山人。万历十三年(1585)被弹劾罢官,回归故里,隐居顾渚山中,死后葬于安吉紫梅溪苏门山。他博学多才,擅诗文,尤精戏曲。家富藏书,并在雉城(湖州长兴)设刻印工场,撰写、选编和刊刻大量著作。尤以刻《元曲选》著称。万历年间曾刻有元末杨维桢的《四游记弹词》,即《侠游》、《仙游》、《冥游》、《梦游》。郑振铎在《中国俗文学史》中称赞《四游记弹词》"当是'弹词'之名最初见于载籍的",可见其历史功绩。同时,臧懋循还撰有《弹词小记》。惜乎《四游记弹词》失传,无法得见。

陈　忱(1613—1670)　弹词作家。字遐心,一字敬夫,号古宋遗民,雁宕山樵。乌程(今湖州)南浔人,居湖州城。一生无名声,熟读贯通经史及稗编野乘。明亡后,与顾炎武、归庄等四十余人组成惊隐诗社,以明遗民自居。其曲艺著作有《续廿一史弹词》、《痴世界》等,另有传世作品《水浒后传》及诗作百余首。惜其《雁宕诗集》、《雁宕杂著》等作均已散佚。

陈端生(1751—1796)　弹词女作家。字云贞。杭州人。著有弹词《再生缘》,全书共二十卷,陈仅写至十七卷,未竟而卒。第十八卷始,由另一女作家梁德绳续成,最后又由女作家侯芝加以修订整理成八十回本。有道光二年(1822)宝仁堂刊本,后来又有多种刊本印行。

梁德绳(1771—1847)　弹词女作家。字楚生。浙江钱塘(今杭州)人。与其夫许宗彦将陈端生所作弹词《再生缘》十七卷续成二十卷。据所续文字,她因"年近花甲,二十年来未抱孙",故使作品中孟丽君与皇甫少华团圆,且生子。关于许宗彦、梁德绳夫妇合作续成钱塘陈端生的弹词《再生缘》一事,蒋瑞藻在《小说考证续编》一卷中,曾引王玬《闺媛丛谈》语云:"许周生驾部与配梁楚生恭人足成之,称全璧。……驾部卒后,遗集皆其手定。"可见《再生缘》的续写,最后由梁德绳完成。此外,梁德绳另有《古春轩诗钞》二卷存世。

林阿光(1775—1857)　温州鼓词艺人。原名广茂。永嘉县西岸区泽雅乡石坛庄人(今属温州市瓯海区)。自幼双目失明,跟随前辈学唱鼓词。其祖父系讲经先生,经常讲唱《洛阳桥》、《大香山》、《陈十四收妖救人》等宝卷。林阿光继承祖父衣钵,与同庄道教世家陈士祝联合成立经坛,传唱《灵经》(《南游传》)。此后,他又从别处学会《风雨亭》、《思乡赋》等鼓词曲目,成为温州早期较有名的鼓词艺人。其子林圣法,也从父学唱鼓词,此后代代相传,至二十世纪八十年代已有六代。

胡嗣源(生卒年不详)　清代乾嘉时绍兴平湖调艺人。其生平事迹,见载《六红诗话》和《证山人杂志》:一名胡小二,乾嘉时秀才,为人倜傥不羁,好修饰,善诙谐,能文多技,其音清越柔脆,如唱艳词,能使人骨酥,唱哀词,能使人堕泪,为越郡南词第一。聘请一日,必银二元,唱不过一二出,最多三出,饮食不洁不食,桌椅不明洁不坐,延之者颇难,但时人祝寿、完姻、生子诸喜事,必以胡小二唱小词为体面。于是身价愈高,胡亦专心研究平湖调,而无志科举。后来竟不唱曲,唯以教读糊口。

白门松(生卒年不详)　清代瑞安温州鼓词艺人。嘉庆道光年间在世。清赵钧的《过来语》记载:"嘉庆道光年间,有白门松善唱词,到处皆悬灯结彩,倾动一时"。项嵩的《午堤集》亦称赞其声誉之高:"瞽者白门松,工唱词,远近争致之。名且出于其乡士族以上。世族之好,乃至于此。二月望后,白门松在后岩唱词,结彩张灯往来之人如织。"

王春乔(1803—?)　杭州评话艺人。杭州人。是道光年间的国学生,有较高文化修养,说书书艺高超,书路宽广,擅长长篇大书中最富特色的"宋八部"(即《飞龙传》、《水浒》、《岳传》、《杨家将》、《呼家将》、《五虎平西》、《包公》、《济公》)。清道光十九年(1839),他与同行发起组织"杭州评话社",任第一任会长。当时,杭州评话兴盛,书坛上出现了两种不同艺术风格的流派,王春乔是注重说表的"王派"创始人。他以说《三国志》享誉杭城,被誉为杭州评话界的一代宗师。"王派"传人甚多,除了他的儿子王少璋,还有汪凤麟、艾凤春、胡海山、周锦坤、江鸿堂、钱志清等,都是清末颇有影响的杭州评话名家。

郑贞华(1811—1860)　弹词女作家。字澹若,号蕉卿,自号"苕溪鬘下生"。归安(今湖州)双林人。为中丞郑梦白之女。著有诗作《绿饮楼集》,约在道光二十三年(1843)前于杭州撰写长篇弹词《梦影缘》。坐月吹笙楼主人在《娱萱草弹词》序中称:"昔郑澹若夫人撰《梦影缘》,荣辱相当,造语独工,弹词之本,为之一变。"足见其弹词写作之造诣。咸丰十年(1860)杭城为太平军所破,她饮卤自尽,终年五十岁。

俞　樾(1821—1907)　教育家、学者。字荫甫,号曲园居士。湖州德清乌牛山南埭(今城关乡金星村)人。道光二十四年(1844)举人,三十年进士,改庶吉士。咸丰二年(1852)散馆授编修,五年任河南学政,七年罢职后以教育为生,历任各地书院山长,其中在杭州诂经精舍主持长达三十一年,桃李满天下。一生著作等身,其中对戏曲、曲艺也颇感兴趣。曾把石玉昆所作《三侠五义》以史传为基础进行改写,并在书中的南侠、北侠、双侠之后加上小侠艾虎,改为"五义";把黑狐狸智化与小诸葛沈仲元,加入"五鼠"中,名为"七侠",书名也改为《七侠五义》,于清光绪十五年(1889)刊刻问世。另外,他在《诸子平议》中对古代的"成相"作了详尽的考证。还撰有杂剧三种(《老圆》、《骊山传》、《梓潼传》)及《清人杂剧》等戏曲著作。

周颖芳(?—1895)　弹词女作家。字蕙凤。湖州籍女弹词作家郑贞华之女。生年不详,嫁与桐乡太仆寺卿严谨为妻。严谨字叔和,官至贵州石阡太守,死于苗变,颖芳伴榇回浙,赁居海宁。著有《精忠传》弹词上下两卷共七十三回。关于她写作弹词《精忠传》的状况,民国元年(1911)李枢为《精忠传》撰写的序中有云:"太夫人固巾帼须眉,生平爱慕古名臣,以宋岳忠武为首推,因就世传之《精忠传》说部,辨其讹而求其是,改为弹词若干卷。……此书之成自同治七年至光绪二十一年。二十八年中或作或辍,风雨篷庐,消遣穷愁几许!不意此书告成之日,即为太夫人仙去之年。"足见周创作之艰辛。《精忠传》后于民国二十年由商务印书馆出版发行。

谢万春（生卒年不详）　　清代杭州评话艺人。道光年间在世，杭州人。他说书讲究“起脚色”，擅用手面、身段等动作塑造人物形象，人称“谢派”，与当时注重说表的王春乔创立的“王派”齐名。谢万春擅长说《三国》、《飞龙传》、《水浒》等书目。其弟子甚多，其中潘文广、蔡永嘉、冯瑞华、沈浦包、叶鸿声等皆是清末杭州评话的名家。

王金姑（1833—约1920）　　绍兴词调女艺人。绍兴人。工扬琴，会演唱十八本“回书”，本本娴熟，且歌喉清脆圆润，咬字清楚入耳。年八十时，发秃，戴假发参加演唱，听者不识其为八十老妪，与当时被誉为“平调泰斗”的绍兴平湖调名艺人周敦甫齐名，时有“日敦甫，夜金姑”之谓。

陈壬连（1846—1936）　　温州鼓词艺人。温州市区人，居温州三牌坊。自幼双目失明，遂学唱鼓词。时温州名词师士庆广招学徒，陈便拜士庆为师，与李庆新、李林姆、麻登迪等同时学习温州鼓词《十二红》。三年后艺成，即独立演出。并继续不断对《十二红》进行加工，使之扩大到三十二本。陈壬连除演出《十二红》外，还擅演《粉妆楼》、《龙凤再生缘》等书目，是晚清至民国时期温州鼓词艺人中的佼佼者。

邬拾来（1848—1930）　　宁波摊簧艺人。奉化市西坞镇庆南村人。二十岁学艺，习“草花”（丑行），颇具表演才能。行艺中吸收了戏曲手、眼、身、法、步的表演技巧，改进了宁波摊簧的唱腔和念白，丰富了表演技巧。清光绪十六年（1890），他应上海马德芳和王章才之邀，同艺人杜通尧、李阿集、黄阿元等赴沪，在法租界小东门凤凰台、白鹤台两家茶楼献演，轰动一时。后来还培养了一大批宁波摊簧人才，艺人们尊称其为“拾来师公”。

虞锡堂（1849—1922）　　四明南词艺人。宁波鄞县人。自幼父母早逝，读不起书，由于他从小住在宁波城区新街附近，经常在左邻右舍的南词先生那里听书，有时还凑着演出，不久以此为业。加上他刻苦学习，艺术上精益求精，很快成为当时四明南词的五个著名艺人之一。他擅演的主要书目是《双珠凤》，摹学说演书中人物惟妙惟肖，听众称他为“活珠凤”。其中“倪凤献茶”、“拜寿”、“改夺写轴”、“送花楼会”等几回书尤为精彩，而且丰富细腻，仅“送花楼会”一节就能连续唱上半月。他的演唱声音圆润，韵味醇厚，旋律优美，抒情性强，听来回味无穷。

程吉庆（1850—1926）　　温州鼓词艺人。少年双目失明，十二岁开始学习鼓词，二十岁拜林圣法为师，专攻《南游》。虽不识字，但博学强记，三年学会全部《南游》。出师后初在温州一带演出，随着技艺的日益提高，各地聘他演出者络绎不绝。晚年在家授徒，得其教益者先后达六十余人。

陈金恩（1851—1929）　　四明南词艺人。宁波人。曾对传统曲本在情节、关子、唱词等方面作过整理，并组织文人逐本抄写成册，使之成为四明南词保留书目。由他牵头整理的书目有：《珍珠塔》、《玉蜻蜓》、《双珠凤》、《果报录》、《十美图》等。同时，他还十分重视对曲调的整理。原来南词曲调并不多，只有〔平湖〕、〔赋调〕、〔词调〕。他和南词同行们一起琢

磨和探索，将原来的〔平湖〕、〔赋调〕的演奏速度加快了一倍，分别成为〔紧平湖〕和〔紧赋调〕，用于表现丑角和对紧急场合处理的演唱上。此外，他对原来的〔平湖〕、〔赋调〕、〔词调〕、〔三五七〕基本曲调也逐个进行调整和修改，使之日臻完美。

滕云卿(1853—1932)　四明南词艺人。宁波奉化人。自幼聪明过人，平时喜爱文艺，自他的上代从奉化迁居到宁波城区后，一直住在当时被称为"南词街"的新街。十六岁拜南词艺人为师学习四明南词。拿手书为《十美图》，对书中的严嵩、严世藩、鄢茂卿、赵文华等角色都说唱得栩栩如生。特别是对严嵩的刻画，一招一式、一板一眼，把奸臣的阴险狠毒描摹得入木三分，有"活严嵩"之誉。在唱腔上也独具一格，在每句结尾时都有一个甩头，人称"滕调"。且唱到缓和之处犹如闲庭信步，唱到紧急时则干净利索，在南词界颇有影响。

毛行发(1854—1919)　温州鼓词艺人。平阳肖江毛家处人。个小声洪，神完气足，能说唱《三国》、《隋唐》、《岳传》等传统长篇鼓词二十七本，所唱《节孝文》能催人泪下。一次他在乐清唱《娘娘词》时，一夜间竟擂裂了三个大鼓，可见他说书的激越卖力。有弟子多人，以陈昌锦最为有名。

孙德英(生卒年不详)　清代弹词女作家。归安(今湖州)人。别号凌波仙子。长篇弹词《金鱼缘》为其所作。起稿于清同治二年(1863)，完稿于同治七年，历时六载之久。光绪二十九年(1903)上海书局刊成《绘图金鱼缘全传》石印本。有关孙德英的生平及《金鱼缘》的创作情况，在其嫂钮如媛所作《金鱼缘》之"序"中可见端倪："垂髫时即不肆嬉游而好书好静"；"每于针凿之暇，手不释卷"；"异书杂传，无不博记"；"幼时未聆师训，克己吟咏"；"其欲养亲终老不愿适字之意，虽未言明，余于词章谈论中早窥测焉。翁姑莫悉其志，每为议及婚嫁，姑惟怏怏不乐"；"劝责兼施，开百端，卒莫能易。不得已，允遂其志"。母亡后，孙德英"幽居斗室，屏绝人事，或诵《金刚》而参悟，或书往事而编纂"。弹词《金鱼缘》即是在此种压抑、郁闷的境遇和心态下撰成。

金其炳(生卒年不详)　清代嵊县落地唱书创始者。清咸丰年间在世，嵊县马塘人。他天生嗓音脆亮，咬字清楚，所唱〔四工调〕韵味浓郁，声情并茂。由他创作或加工的落地唱书书目有《蚕姑娘》、《拣茶叶》、《十件头》、《绣荷包》、《卖婆记》、《箍桶记》、《养媳妇回娘家》等。加工的外来书目有《卖草囤》、《卖青炭》、《卖夏布》、《双看相》、《拔兰花》、《草庵相会》等。他的弟子众多，而以金芝堂、相金堂、汪福堂、竺惠祥等四人较有才能，其中又以竺惠祥最为出色。时人有"三堂不如一祥"的称誉。

张鸿涛(生卒年不详)　清代苏州弹词艺人。(见图)浙江嘉兴人。其艺术活动时期在清咸丰、同治年间。太平军东进浙江时，他曾在扬州与说唱《落金扇》的朱静轩拼档说唱《文武香球》。据传

在张之前，苏州弹词仅《武香球》一书，是他将《文香球》并入而为《文武香球》。他还另编有《绣香囊》。他说表生动，手面逼真，时有“浙江马如飞”之称。《文武香球》的传人有孙张福田，徒张品泉、陈子祥。《绣香囊》传人较少，后仅陈子莲卿和陈徒祁莲芳说唱。

赵虎娘(约 1863—?)　　金华道情女艺人。原籍东阳，人称“东阳妈妈”。后在浦江嫁人，生一子，取名赵虎，故人称其为“赵虎娘”。少年时曾拜金华道情师父，并随师到过义乌、浦江等地。清同治年间(1862——1874)带义乌唱道情的徒弟毛锦秀，定居浦江县平安乡轿夫村以唱道情为生，后又收该县岩头镇仙水塘村黄儿亭为徒。师徒三人被后人尊为浦江的道情“祖师”，而赵虎娘则被称为浦江说唱道情的“太上老君”。她嗓音高昂，说唱生动感人，极受群众欢迎。

毛锦秀(生卒年不详)　　清代金华道情艺人。金华道情在浦江地区的最早艺人之一。原籍义乌三角毛店，清同治年间随师父赵虎娘落户浦江。他来浦江时，一路乞讨唱道情，与赵虎娘相依为命。后赵虎娘将毕生技艺传授给他，使他成为浦江的金华道情名艺人。他在浦江又教授了不少弟子，最有成就的为潘宅洪。

陈昌牌(1864—1946)　　温州鼓词艺人。平阳鳌江郑家墩人。因演出独具特色，人称“牌仙”。青年时曾当过戏班正吹，精通音律。后学鼓词，师前辈鼓词名家毛行发，进步甚快。初时，鼓词伴奏乐器系用牛盘绳绑在凳脚上作琴敲击，他发现牛盘绳因缠绕方法不同，琴的音阶无法控制，定调困难，演唱中稍有不慎便会松动。于是采用五根牛盘绳并排固定在一块木板上，按宫、商、角、徵、羽五个音序排列，经多次试验后终于获得成功，由此创制了极具特色的“牛筋琴”。为了加强演唱的节奏感，他又在左手加了一副折板，既可控制演唱节奏，又增强了音乐的表现力。他的嗓音洪亮，人称“铁铃喉”。当年有听众为称赞他的艺术，在他的琴袋上题有“天下一”三个大字。

戴善宝(1865—1933)　　四明南词艺人。宁波市人。说表弹唱均有独到之处，说表有张有弛，快慢得当，细腻生动，生、旦、净、丑等脚色的分口唱说栩栩如生。拿手书目是《果报录》。其中“思唐”、“规夫”、“劝婿”、“品箫”等回目，说唱书路清晰、表演形神兼备，被称为南词一绝。他嗓子好，运气润腔十分讲究，吐字发音铿锵有力，唱腔曲调婉转悠扬。在伴奏上，三弦功夫不凡，急似奋蹄，缓如流水，有“铁三弦”之誉。

郭少梅(1869—1940)　　苏州评话艺人。浙江省崇德(今属桐乡)石门湾人。年轻时因乡试不第从商，后改业说书。始从李亭梅习《五虎平西》，因聆听某评话演员之《三国》，指出书中一大误点，而遭该演员“不说《三国》者休得妄评”之讥讽，遂发愤研读小说《三国演义》，并改说《三国》。且凡书中涉及之表章、诏令、传檄、书札，皆能背诵无误，有时连《三国演义》中之赋赞及注释也搬上书台，令听众十分叹服。其说演比较平稳，不起爆头，也不起脚色。演出时从不离座，醒木仅开书及落回使用两下，全凭书中情理吸引听众。他强调“说书人之要务，当以说透书中情理为第一。我虽舌底无澜，不能起角念白，但以书理求简练，

以为揣摹者，凡数十年矣”！在演出中他逐渐形成了自己的风格，被人称做“郭派三国”。年近五十时首进上海柴行厅演出，经常卖六百座客，超过该场最高客容量的一倍，获得“书坛通品”称誉。清末与朱少卿、李文彬、程鸿飞等在上海创立润余社。民国二十五年（1936）夏回家乡石门湾。时石门湾柴湾里矮娘娘（其夫名王锡林）茶店因生意清淡，家庭人口又多，难以维持生活。矮娘娘去向郭少梅之叔告借，适逢少梅在家，他探明情况，深表同情，就主动提出为矮娘娘茶店演出三天。海报露市后，轰动一时，开书时雇船到石门听书者甚多，小划船从柴湾里一直停到堰桥浜，盛况空前。三天演出结束，郭少梅将收入尽数赠与矮娘娘茶店，解了燃眉之急，一时传为美谈。郭少梅曾帮苏州弹词艺人李文彬编演《杨乃武与小白菜》，也为朱少卿编说苏州评话《张文祥刺马》，为张鉴庭编唱苏州弹词《十美图》和《顾鼎臣》出谋献策，并亲撰唱词。所演长篇尚有《辰州擂》（即《后水浒》）、《列国志》、《聊斋》等。

邢兆兰（1870—?）　金华道情艺人。金华县曹宅午塘头村人。清光绪年间曾在金华县衙做事，后在金华城里四牌楼开了一家洪园茶店，拜玉栋为师学习道情。玉栋系清道光年间人，说唱过《悔亲记》、《阴阳壶》、《钓鱼记》等金华道情。由于邢兆兰与衙门人员熟悉，他就用给钱或请喝酒等方式，把衙门师爷等办案人员熟悉的案例“买”过来，然后根据这些案例，加工编成道情节目在自己开的茶店说唱，遂使生意很好。他编写并演出的金华道情曲目有《尼姑记》、《钱粮记》、《银案记》、《阴阳壶》、《银牌记》等。因对衙门办案、审案的规矩熟悉，所以他说唱道情中表现“升堂审案”的“堂功”特别好，气氛逼真，同行称他的“堂功”为“金华第一”。他嗓音洪亮，兼擅口技，演出特别吸引人。他的表演还有一个特点，是桌上放一凳，坐在桌上唱，登高而望远，容易产生效果。即使别的茶店请他去唱，他也是这样。他还会演隔壁戏，对猪叫、鸡啼、磨麦、纺线学得十分逼真。徒弟有吴舍狗、方汝槐、蛮牛等，其中吴舍狗于抗日战争时避难武义，为传金华道情入武义的第一人。

黄儿亭（1871—1930）　金华道情艺人。浦江岩头镇水塘村人。十八岁学戏，眼瞎后于二十六岁时随赵虎娘学唱道情。他在演唱的道情基本调中，吸取了浦江民间小调和摊簧的音乐素材，使曲调的表现力更为丰富。他还善于运用方言土语，逐渐形成了自己的风格。因会说唱的传统长篇道情达二百多本，短篇也有一百多个，故跟他习艺者甚众，被人尊称为“亭师”。

何贵章（1872—1939）　四明南词艺人。宁波市人。自小天资聪颖，爱好音乐，喜拉二胡。十五岁时拜师学唱四明南词，他一边为先生作琵琶伴奏，一边专心听书。每当夜阑人静之时，便把书中的情节、唱腔、音乐，一段段记录下来，因此所会的书目极多。他对南词的唱腔音乐也有所发展，如在《玉蜻蜓》的“求签”一回的演唱中，能从四字下韵的低八度翻到高八度，把志贞对贵升的深情，表现得淋漓尽致。在琵琶的托腔伴奏技法上，把八分音符变为十六分音符，使琵琶的演奏技巧更趋丰富。他会说唱的书目有《雨雪亭》、《玉蜻蜓》、《果报录》、《双珠凤》等。他曾去上海的电台演唱，上海听众称其为“宁波梅兰芳”。在电台

里他既唱小书，也唱如《大红袍》这样的"中册长篇"。晚年培养了周廷发、俞长寿等一批出色的四明南词演员。

王春镛(1873—1939)　　杭州评话艺人。杭州人。清光绪二十四年(1898)任杭州评话社会长。民国十三年(1924)杭州评话社改名为评话温古社，仍任会长，前后四十余年，对清末民初杭州评话的发展做出了卓越贡献。王春镛宗"王(春乔)派"，以说表细腻、真切取胜。他擅说《水浒传》、《济公传》，尤以《岳传》一书极富声誉，被誉为清末民初杭州评话界的"三鼎甲"之一。

杨阿培(1873—?)　　湖州三跳艺人。湖州人。少时师从金荣生，满师后长期在湖州府城隍庙书场演出。因艺术水平较高，且记忆过人，今日看书，明日便能搬上书台表演，故书目丰富，深受听众欢迎。当时流传市谚云："拆字金少堂，唱书杨阿培。"被誉为"立一千"，意即一场收入可达一千元。他是较早说唱湖州三跳的艺人，加上书艺高超，同行尊为"杨老天牌"。门徒甚多，有肖洪宝、杨福林、费阿叙等。

吴敬堂(1874—1941)　　清末民初杭州曲艺作家。祖籍仙居，流寓杭州。自幼家贫，读书不多。曾在杭州西湖文澜阁、两浙师范学校、大经堂等处任职。爱好曲艺和民间文学，除在杭州报刊发表曲艺作品外，还编写作品让艺人在大街小巷卖唱。由他创作曲本的时调、小曲有《铜钿十杯酒》、《上轿十杯酒》、《湖丝阿姐叹五更》、《缫丝苦》等。抗日战争爆发后杭州沦陷，他避居乡间，并辞去汉奸所把持的大经堂工作。抗战时期，因病抑郁而死。

上坞发(生卒年不详)　　清代温州鼓词艺人。同治、光绪年间在世，又称阿发。上坞是地名，故其姓氏不详。他以说唱《倭袍传》名扬温州。清代瑞安人张棡(1862—1943)的《杜隐园日记》赞道："同光之间，以唱词知名者，无如上坞发。阿发唱词，皆细针密缕，无一俗句，其所唱《倭袍传》尤脍炙人口"。

李文彬(1874—1929)　　苏州弹词艺人。浙江海宁硖石人，祖籍平湖。因聆听上海的苏州弹词女演员范韵芝的学生李闵彬演出的《双珠凤》而弃商学艺，并与该女演员结婚拼夫妻档，巡演于苏浙城乡。清光绪二十五年(1899)春至上海天外天茶楼演出，颇为轰动。后夫妻离异，遂放单档。光绪三十四年前后，购得以晚清公案杨乃武与小白菜案为题材的唱本《奇冤录》，自行编成弹词演出。后经同道相助润色，改名《杨乃武与小白菜》。清末与郭少梅、程鸿飞、凌云祥、朱少卿等在上海创立润余社。他技艺精湛，据《清稗类钞》记述，其说书"映带周密，不脱不离"，"非略解文义者不办"，其"弦索之圆熟"，堪与当时光裕社名家吴升泉比肩。传人有子伯康、仲康。

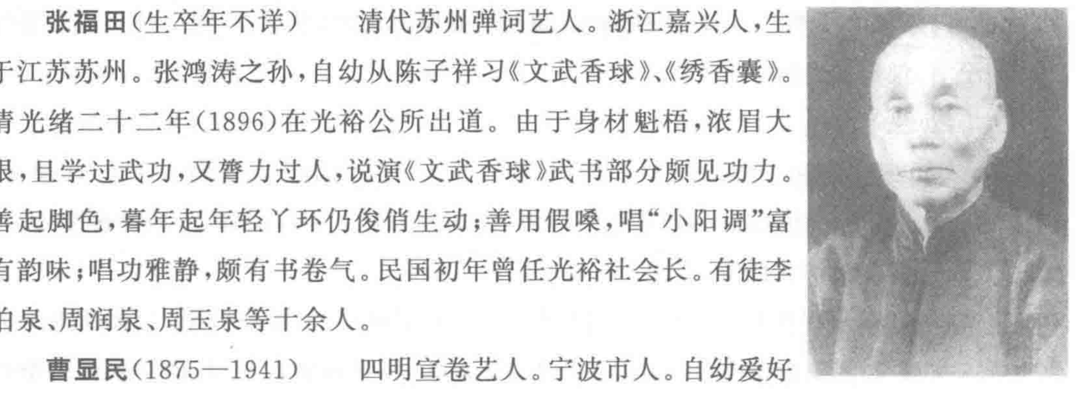
沈少山(1874—1938)　　海盐文书艺人。海盐澉浦镇人。自小随父沈熙南学艺，出道后名噪澉浦及邻近乡镇。因《华光结亲》一书中绕筵兜场时常俯身飞钻而过，好似鮗条鱼窜游，故号"见鬼鮗"。他嗓音高亢宏亮，擅长《游曹王》、《华光结亲》等曲目，尤其在《游曹王》时善用各种吴地方言，滑稽风趣，逗人捧腹。从业五十余年，传艺于子侄辈的沈建文、沈肇

文、沈俊文以及徒弟李关元、许天月等。

倪　开(生卒年不详)　清代杭州南词艺人，同治年间人，外号“倪老开”。事迹见清代范祖述《杭俗遗风》“声色”类“南词”条，称：“说唱古今书籍，编七字成句，每本四五回，称为唱书先生，所最称者惟倪开、张福二人。”并称倪开唱书时“风流蕴藉”，常参加每年农历五月十九杭州仓桥元帅庙的文书老会。

张　福(生卒年不详)　清代杭州南词艺人，同治年间人，外号“张老福”，事迹载于清代范祖述《杭俗遗风》“声色”类“南词条”，并称张福唱书“滑稽诙谐，令人发笑。虽当面诮人，人不为之怒也”，可见其书艺之妙。他还常与倪开一道参加杭州仓桥元帅庙的文书老会。

金秋泉(生卒年不详)　苏州评话艺人。浙江桐乡乌镇人。其艺术活动年代在清同治年间，擅说《五虎平西》、《天宝图》、《东汉》、《水浒》等。虽系未入“光裕社”的“外道”，但当时光裕社无人开说《五虎平西》一书，遂应邀到苏州演出。寄居于擅说《金台传》的张树廷家中。张热忱相待，每晚上场，为其掌灯接送，执弟子之礼，金便赠张《五虎平西》书艺作为回报。每天排上一回，次日登台，越说越红。后张将该书传徒华仕亮、全如青、朱浩泉、黄鹤峰、陈翰飞等，其中全如青书艺最佳，全有徒杨莲青等。



张福田(生卒年不详)　清代苏州弹词艺人。浙江嘉兴人，生于江苏苏州。张鸿涛之孙，自幼从陈子祥习《文武香球》、《绣香囊》。清光绪二十二年(1896)在光裕公所出道。由于身材魁梧，浓眉大眼，且学过武功，又膂力过人，说演《文武香球》武书部分颇见功力。善起脚色，暮年起年轻丫环仍俊俏生动；善用假嗓，唱“小阳调”富有韵味；唱功雅静，颇有书卷气。民国初年曾任光裕社会长。有徒李伯泉、周润泉、周玉泉等十余人。

曹显民(1875—1941)　四明宣卷艺人。宁波市人。自幼爱好演唱，常在自家的客堂前演出宣卷。后经正式拜师学艺和艰辛磨练，艺术逐渐成熟，以演出“宣卷”为生，在宁波城乡颇有名气。因四明宣卷初时只有一人坐在当中说唱，旁边一二个人和唱，故事也没有大的起伏，不太吸引人，于是他进行改革，先对书中的人物分口表现，如梁山伯与祝英台，许仙与白娘娘、青蛇采用男女分口，以表现人物的不同个性。特别是在《白蛇传》“水漫金山”、“盗仙草”两回书中运用分口连板的唱法和各种声响的组合，吸引了众多的听众。再是把四明南词的音乐移植到四明宣卷中去，以三弦、琵琶、扬琴、箫、二胡等多种乐器进行伴奏，增强了宣卷演出的多样性和立体感。内侄贺显民(艺名筱显民)为他的惟一传人。

李玉成(1877—1944)　永康鼓词艺人。永康县清溪镇雅庄村人。四岁双目失明，但天资聪颖，记忆力极好，仅凭别人为他读过的小说，就编演鼓词曲目四五十本之多。他所编

的鼓词顺口押韵，琅琅上口，为其他艺人所称道。他很少走街串巷卖艺，一般都被大户人家邀请作“堂会”演出。擅演的代表性曲目有《葛藤山》、《十美图》、《万花楼》、《五美缘》等。抗日战争期间，他曾编唱鼓动抗日的新闻鼓词，并在永康名流吕公望牵头组织的抗日新闻演唱比赛中获得第一名。

贾大亨(1877—1939)　　绍兴词调艺人。绍兴贾村人。原为绸缎店店员，有较高的文化修养，二十七岁时因双目失明，第二年拜词调艺人诸凤林为师习艺。他的嗓音宏亮、中气充足，善于刻画人物，代表性书目有《珍珠塔》等。在《白狐裘》中说唱表现肖老夫人的形象惟妙惟肖，一口“花白”流利自然，深受听众欢迎。

李阿根(1878—1948)　　温州鼓词艺人。台州玉环城南后郊人。自幼双目失明，家境贫困，八岁拜福山仰天湖人陈世身为师，后又得到瑞安名师指点，演技大有长进。从此以唱鼓词为生，足迹遍及玉环港南、洪北的海岛、渔村。李阿根记忆超人，过耳不忘，一听即会。艺成之时，就会演一百个左右的曲目，而且大多为长篇。其中最拿手的有《小童钟》、《失印记》、《十说十赞》、《盘龙棍》、《打銮驾》、《金手钏》等。他还对鼓词演唱进行改革，以其圆润的发音、清晰的吐字、丰富的感情，使演出很有感染力。单传弟子林应贵，也曾红极一时，成为台州地区温州鼓词的重要骨干。

陈蝶仙(1879—1940)　　弹词作家。原名寿，字昆叔，后更名栩，字栩园，号蝶仙，别署天虚我生。十余岁能文吟诗，青年成贡生，后放弃科举，专心著作。清光绪十六年(1890)任杭州《大观报》主编。辛亥革命前后，先后主编《游戏杂志》、《女子世界》、《申报》副刊《自由谈》，著有《姐妹缘》、《惊花劫》、《井底鸳鸯》等多部长篇言情小说，为“鸳鸯蝴蝶派”作家。另著有诗词集《栩园丛稿》。晚年喜爱弹词，作有表现红楼裙钗的弹词曲本《媚红楼》及《自由花》、《花木兰》、《桃花梦》、《桐花梦》等五种。

沃阿来(1881—1948)　　翁州走书艺人。舟山人，世居普陀六横蛟头乡大支村。幼年就读于私塾，青少年时期阅读孔、孟书籍，在村里有“小秀才”之称。光绪三十四年(1908)，拜同村唱书艺人阿福为师。他勤于钻研，满师后对师传的书目悉心研究，分别加以整理。并广采话本、小说、民间故事、戏曲唱本等进行改编、移植，拓宽演唱题材。其后，又对演唱形式作了大胆革新，他吸取戏曲的形体表演程式，把不易听懂的当地土话改为书面语，使说唱语言规范化，扩大了演唱地域。同时，他还改沿门卖唱为设场演出。从艺四十年，积累演出书目达一百二十部之多，为翁州走书的发展及流传做出了巨大贡献。其徒沃阿定经其悉心传授，也成为翁州走书的一代传人。

张霭林(1882—1940)　　宁波评话艺人。出生鄞县宝幢。年幼时双亲亡故，家境贫寒。清光绪二十三年(1897)只身赴甬城谋生，住在江北岸轮船码头附近的平民区，靠卖水果度日。他从小喜听四明文书，还常跑茶坊听宁波武书(后称宁波评话)。二十岁那年，拜杭州评话艺人谭先生为师，学说评话。后登台时以“张清塘”为艺名，在书中常穿插太平天国石

达开声讨曾国藩一类的故事。三十岁时被称为甬城艺坛三才子之一。虽然此时他双目失明，但因擅长说演长篇评话《水浒传》、《岳传》、《包公案》，口碑极佳。他说的宁波评话《水浒》能连续说上三年。张霭林还培养了不少评话弟子，有儿子张仁耀（艺名张一册），孙子张阿华（艺名张少策）和宁波的沈鹤亭、凌云鹤、董鹤堂（人称“三只鹤”），以及绍兴的吴孝旺等。抗日战争时期，张霭林年近五十，和王云鹏、张芳芳、宋斌书、钱正镐等艺人一起参加了由鄞县县长陈宝麟发起成立的“鄞县战时文化推进委员会”，张被推选为副会长，自编自演了短篇宁波评话《平壤喋血记》，为推动抗日救亡积极宣传，受到当地群众的赞誉。

许生传（生卒年不详）　宁波走书艺人。清光绪年间人，宁波走书创始者之一。他最早在余姚组织成立宁波走书早期的行会组织杭余社，并吸收绍兴莲花落的曲调，采用月琴伴奏，自弹自唱宁波走书。演唱书目有《四香缘》、《玉连环》、《双珠凤》等。同时，他还将传统的坐唱发展到站立并走动表演。还和其他艺人创造了宁波走书“清、静、听”、“三记静木书开场”的走书开场表演程式。

谢见鸿（生卒年不详）　蛟川走书艺人。宁波镇海人。清光绪年间人，蛟川走书的早期创始人之一。又名阿树，外号叫癞子阿树。走书创始初期，既无乐器伴奏，又无后场和音，只用两只酒杯，一根竹筷，有节奏地敲打，自唱自和。他擅唱《杨家将》等传统书目。

谢宝初（生卒年不详）　宁波走书艺人。宁波走书创始人。他从小学习四明南词，擅演《雨雪亭》、《双连璧》等。后去乡村演出，因南词是坐唱，缺少动作表演，而唱词又欠通俗，行规也比较严格和保守，因此在乡村群众中难以扎根。谢宝初就大胆地将坐唱发展成边走边唱；并根据不同人物的身份起脚色，创造了诸如赶路、摇船、梳头、开打等形体动作，适宜乡村群众的观赏习惯，渐渐地这种表演形式被当地农民称之为“犁铧文书”、“宁波走书”。谢宝初也就成为第一代宁波走书艺人。

周敦甫（生卒年不详）　绍兴平湖调艺人。清光绪年间在世，时有“平调泰斗”之誉。不仅擅弹三弦，而且长于说唱，并且运腔甜净，余韵悠扬。从弟周慎甫、女儿霞姑亦习平湖调。常为周敦甫表演伴奏的有宋竹香、阿明、阿望、少卿、杨元兴、钮昌兴等。其所组平湖调班均为名手，技艺精湛。每逢九月十六、十七日的财神会，有东家争相延请，均需提前下定。

东山德（生卒年不详）　温州鼓词艺人。东山乃地名，名德，而姓不详，以擅演《双面貌》而名扬曲坛。清代瑞安人张棡（1862—1943）在《杜隐园日记》中说：“今日（指光绪三十年左右）则推东山德为巨擘。”“初五日雾，是日东山德来予家唱词，词目为《双面貌》，午后唱一本，灯下又接唱，约至四点钟始罢。所唱故事，乃两生两旦，皆面貌相同，而悲欢离合，情节颇佳，阿德又唱得淋漓尽致，故听者皆忘倦云。”

王云程（生卒年不详）　杭州南词艺人。清代光绪年间人。民国十五年（1926）古杭洪如嵩补辑《杭俗遗风》“声色类”“南词”条案：“南词俗名文书，在今日已失传。二十世纪二十年代，南词中最著名者为王云程，工筝琶，善唱马调（即苏州弹词的‘马如飞调’）。一部

《珍珠塔》，能唱三个多月，犹不终场，盖其善于铺张也，又能随口编成各种节词，令人听而忘倦。因其不愿传技于人，故至今日而失响。”

田发根(1885—1946)　　湖州琴书艺人。原籍江苏苏州。自小无师自学摊簧演唱。二十五岁时移居湖州南浔长浜里，开始学习湖州各种地方曲艺。两年后到湖州城中定居。三十岁拜湖州三跳艺人王仁堂为师，后在湖州府城隍庙“守土”演唱，连续几年，影响颇大。他的演出以湖州琴书和湖州三跳兼长，也能演出湖摊小戏。但因演出湖州琴书时间最长，影响最广，故收徒也以传授湖州琴书为主，在湖州曲艺界中有“田家门下长家生(指乐器)”之称。学生有童金荣、陈松林、沈少芳、田瑞良等多人。擅演曲目丰富，尤以《描金凤》、《黄金印》、《双珠凤》、《小金钱》最为擅长。民国十九年(1930)湖州曲艺艺人行会组织明裕社成立，田发根被推举为第一任社长。民国三十五年病逝于湖州。

戴桂清(1885—1937)　　海盐文书艺人。原名维泉，海盐长川坝乡戴家汇农民。少时从伯父学习海盐文书，二十岁左右即会全套传统曲目，尤擅《关帝》、《游曹王》、《大行盘》等大书，在长川坝乡南片颇具名声。每月约有二十天左右出外演出(夏、秋季主要是夜场)。与其搭班的有通元镇划水村的费来法、石泉镇康思村的金正法等。曾改编“大书”《寿星》，自编“汤书”《秦山景致》、《澉浦城里强盗抢》、《东洋人打进来》等。传人有其子戴余法，徒弟张善余、胡龙德、黄文清等。

吴余田(1887—1950)　　海盐文书艺人。澉浦镇南闸口人。家开麻夏布店，自小师从通元镇雪水港舅家表兄徐新元(生于1879年，承父业)，学成后与沈少山搭班。唱腔高亢甜润，生、旦、净、丑、末各行脚色念唱俱佳，在澉浦镇及六里乡一带颇有声誉。擅长《关帝》、《太岁》、《游曹王》等书目，并自编“神书”《曹国舅》、“汤书”《中国工兵造炮台》、《东洋人杀人放火》、《国民党警察收捐钱》等书目。艺传其子吴关金及徒弟沈文斌。

史实父(1889—1958)　　绍兴平湖调艺人。绍兴人。原名实甫，小名玉林。二十世纪三四十年代，以“四十司务”等笔名，为绍兴的地方报纸撰写文章。抗日战争期间，编撰《反省鉴》等剧本，揭露汉奸卖国求荣、宣传爱国抗日。他擅唱平湖调，全面掌握平湖调的唱腔音乐，熟悉平湖调的传统曲目，精通三弦、扬琴、琵琶、二胡等乐器的演奏，是中华人民共和国成立之初绍兴平湖调的主要传承者。他为中央戏曲研究院及华东戏曲研究院提供了不少有关绍兴平湖调的录音资料。1953年应邀赴上海举办“平调欣赏晚会”，在高乐歌场作短期公演。还在人民唱片厂灌制了由他演唱的《曾记梨花细雨天》、《单刀赴会》等唱片。1956年，由他和钱大可等五人记录整理了《绍兴平湖调唱腔集》一册，1961年编写了《绍兴平湖调资料·音乐卷》，1963年绍兴曲艺团以此卷作为“平湖调”的训练教材。

杜宝林(1890—1930)　　小热昏艺人，浙江首创者。杭州人。清同治、光绪年间，有卖梨膏糖的街头艺人陈长生(艺名“小得利”)，擅滑稽说唱，在苏州颇有盛名。杜拜陈为师，后陈赴上海献艺，杜回杭州在“旗下”(今西湖湖滨)作场，取艺名“小热昏”。民国十五年

(1926)古杭洪如嵩补辑的《杭俗遗风》中记述有杜宝林演出的情景:“有人说笑话、唱东乡调,借此号召买主而卖糖果者,其人混名为‘小热昏’,一时颇负盛名,杭人妇孺亦无不知有小热昏者,足见其魔力之大矣。……一日余偶过其侧,见围而听者众以千计,若老、若少、若男、若女、若村、若俏,无一人不吻张颐动,目注神凝,其号召力为何耶!”杜的表演极其诙谐风趣,说唱艺术超群,虽有人效仿而艺不如他。他还首创了四字句的〔三跳赋〕调。他能编善唱,善把“朝报”上的时事新闻编成笑话与唱词演唱,往往是上午发生在杭州的新闻,下午就成了他滑稽说唱的内容了。他思想进步,有正义感,编演的节目切中时弊,富有战斗性,如讽刺“短命袁世凯要想做皇帝梦,八十三天就送终”;反对军阀混战的《厨房间战争》;揭露反动势力迫害百姓的《八哥告状》、《黑籍冤魂》等。杜还擅说各地方言,并编唱了《萧山人拜门神》、《水果招亲》、《绍兴人乘火车》等幽默而令人捧腹、久演不衰的小热昏曲目。

方吉鹏(?—1954)　杭州宣卷艺人。字乃正,又名阿理。杭州人。初为丝行职员,后失业代人书写文契信件为生。因业余爱好宣卷,与人组班,遂以说唱宣卷为业。善唱老生,嗓音洪亮,表演认真,以唱《扫松下书》、《棒打三不孝》等曲目最为拿手。方吉鹏还是“化装宣卷”,即后来发展形成武林调的创始人之一,曾与裘逢春等组织民乐社进杭州大世界演出。后因嗓子失音,退出剧团,在杭州湖墅一带收徒授艺,为发展武林调及杭剧作出了一定贡献。

裘逢春(生卒年不详)　杭州宣卷艺人。字兰生。杭州人。原为机坊小业主,有一定的文化,业余爱好宣卷后为专业演员,是化妆宣卷的创始人之一。对宣卷唱词有所改革,改写了《百花台》中“李文俊寒窗十叹”,《琵琶记》中“赵五娘十里亭送夫”,《玉蜻蜓》的“徐元宰庵堂认母”等唱词。既能唱老生、老旦,也能唱小生,行话称为“包裹儿”。在“宣卷”改良为“化装宣卷”即武林班的过程中,他担任编剧。民国二十四年(1935),组织“兰记新舞台”,领导剧团流动演出于杭、嘉、湖一带,颇受欢迎。

戚芝麟(生卒年不详)　杭州评话艺人。杭州人。从小跟其父戚玉堂学艺,习评话《海公案》,后又拜戚玉琪为师,学习评词。因评词节目周期较短,听众日渐减少,乃改说评话。他的说表语言流畅,咬字清楚,能将评词中的诗、词、歌、赋、赞融入评话之中,在杭州评话界独树一帜,成为“戚派”的创始人。

包醒独(生卒年不详)　民国时期弹词作家。湖州人。曾任湖州旅沪公学教师。民国三年至五年(1914—1916)间,与上海同仁创《小说新报》,任校订、编辑等职。其间著有长篇弹词《鸦凤缘》、《芙蓉泪》、《林婉娘》等,其中《芙蓉泪》发表于上海《小说新报》第四期。

郭君明(?—1984)　杭州评话演员。杭州人。从小当过学徒,爱好评话,但因家贫拜不起名家,只好认童梓祥弟子张少飞为师,学习《杨家将》。他虽一字不识,但虚心好学,先后学了王椿镛的《水浒》、丁松樵的《飞龙传》、童梓祥的《七侠五义》等书目。所说《水浒》能集王椿镛、丁松樵两家之长,擅说表、插噱,且能讲不少典故,深受听众欢迎。

朱克勤（生卒年不详）　小热昏艺人。艺名“小百利”。口齿伶俐，善唱快板，其快板《北伐》，长达万余字，一气呵成，合韵动听。民国二十六年（1937）“八·一三”淞沪抗战爆发，日本侵略军欲占上海，朱克勤在上海参加抗日宣传，演唱了自编自演的《八·一三》。不幸于上海沦陷后，被日军抓获杀害。

丁友生（生卒年不详）　小热昏艺人。杭州小热昏第二代传人，艺名“小如意”，为小热昏创始人杜宝林的学生。他不但继承了杜宝林的技艺，而且发挥了杜宝林“唱新闻”的特长，人们称他的消息比报馆新闻还灵通。杭州上、中、下三城区不论发生了什么事，报纸上还没有登载，他就用小热昏的形式说唱表演了，从而使听众耳目一新。他表演的唱新闻，不哗众取宠，胡编乱唱，也不卖弄低级噱头，始终以伸张正义和劝人行善作为宗旨，内行对他有“新闻唱不过丁友生”的评价。他还为后辈整理、保留了不少传统小热昏曲目。

大脚阿春（生卒年不详）　隔壁戏艺人。杭州人。大脚阿春是其绰号，真实姓名不详。他从小学习隔壁戏，善南腔北调的各地方言，并擅长口技，惟妙惟肖，能使听众身临其境。尤其擅长《旺响》、《卖母》、《打灶头》、《巧遇》等曲目的表演。经常在杭州城站等空地上演出，每天下午演出四个曲目。他几乎能演全部隔壁戏曲目。

沈传霖（生卒年不详）　杭州摊簧艺人。杭州人。生于清末。青年时即参加杭摊安康正始社，并组织传霖班，是当时著名的杭摊旦角。他唱腔字正腔圆，优雅动听，擅长演出《思凡》。民国八年（1919）与瞿咏春演唱《思凡》时，他饰小尼姑脚色，唱腔清丽流畅、委婉缠绵、优美动情，把一个不甘寂寞、热烈追求自由和爱情的小尼姑形象表现得惟妙惟肖，有“杭摊花魁”之称。

朱少伯（生卒年不详）　杭州摊簧艺人。出生于清光绪年间一杭摊世家。从小在其父指导下学习琵琶、胡琴、三弦等乐器及〔四合如意〕、〔蓑衣谱〕等伴奏乐曲和单篇，六年后进安康正始社，始学全篇。他向沈传霖学唱旦角，学会了前摊、后摊共一百多个曲目。曾领班到上海大世界演出，与杭摊票友裘申伯律师、实业家“天虚我生”、名中医叶熙春和顾三影等人一起演出，轰动上海，使杭摊在沪上声誉大震。由他口述、整理、刊印的《杭摊考》，收入了《一捧雪》之“代戮”、“审头”、“戏艳”；《花魁女》之“劝妆”、“接吐”、“独占”；《狮吼记》之“梳妆”、“跪池”等，保存和传扬了杭州摊簧的传统经典曲本。

王一呆（生卒年不详）　独脚戏艺人。上海人。青年时曾在上海各游艺场演出，后进杭州大世界共和厅长期演出，先后与黄笑侬、朱五笑、胡九臬搭档。擅长演唱“单卖口”类曲目，如《马浪荡》、《赌博之害》、《初到杭州》等。以语言幽默，表情诙谐，出奇制胜为特色。尤其擅长化装表演，有《活捉张三郎》、《大补缸》、《滑稽捉放曹》等曲目，在二十世纪三十年代杭州独脚戏舞台上红极一时。

朱一垒（生卒年不详）　琴锣说唱艺人。清末民初东阳南江避暑岭脚村人，终生卖艺，肩挑锣鼓担，闯南走北。他在琴锣说唱演奏中，尤工二胡，人说他的二胡会呼会叫。所

演曲目均取材于戏曲本子，大多是折子戏或选段。

李慰农(生卒年不详)　杭州摊簧名票及曲本收藏家。清末民初人。曾与票友裘申伯律师等人在杭州江干成立“逸社”，从事业余演唱。李爱好弹唱，并搜集和创作了不少杭摊曲目，还不惜重金，聘请杭摊老艺人朱少庭，以直行红信纸手抄曲本，整整三年抄成杭摊一百二十回，分前后摊两部，留供后学者研习。珍藏于家，拱如珍璧。抗日战争期间，全家避难金华、兰溪一带，抄本亦随身携带，宁弃家财，也不愿丢失。临终谆谆嘱咐子女，务须珍视杭摊，珍藏抄本。1957年春，杭州文化局组织抢救杭摊，挖掘杭摊传统曲目，其嗣孙将李家珍本一百二十回全部贡献给了国家。

刘文华(生卒年不详)　丽水鼓词艺人。从小眼盲，十一岁开始投师学艺。因家邻丽水碧湖，颇受丽水鼓词艺人汤来福的影响，保持了丽水鼓词一人多角，形象生动，唱腔激昂的特色。他能演唱《乾隆游江南》、《双蝴蝶》等十多个传统鼓词曲目，在当地颇有影响。

王诒生(生卒年不详)　绍兴平湖调艺人。清末民初人。自幼拜绍兴平湖调名家张少梅为师，爱好丝竹，善弹琵琶。曾据《缀白裘》词谱，编成平湖调曲目《渔家乐》的“相梁”、“刺梁”二回。民国二十一年(1932)初夏，邀平湖调名家史实父、刘君斌、张君兰、张康、侯昆仲、王安以及在杭的梁逸仙到杭州他宗兄王绶珊家唱了三日三夜绍兴平湖调，连当时杭州摊簧正始社社友也都赶来聆听，无不称善。王诒生并著有《近世平调人物志》一文。

谢　鹏(生卒年不详)　台州词调演员。临海城关人。中华人民共和国成立初期，与其他演员一起演出了传统书目《出猎回猎》，为台州词调从曲艺坐唱形式衍生出戏剧表演形式做出了贡献。他曾在县大礼堂与吕崇山、杨悟生等演出过《白蛇传》、《貂蝉拜月》。同时，还培养了一批年轻的词调艺人。1959年，在城关公演了《断桥》、《扫秦》、《出猎回猎》、《逼休》、《马融送亲》等。1962年，参与演出了《凤仪亭》、《渔家乐》、《僧尼配》等剧目。同年7月，赴甬参加过浙江省首届弹词书会。“文化大革命”结束后，在城关文化站的支持下，新制“戏绿亭”(俗称“细吹亭”)一架，为台州词调的发展做出一定贡献。

陈月波(生卒年不详)　温州鼓词演员。小名白象珍。他博学多才，以唱《西游记》名闻二十世纪三十年代温州曲坛，尤以塑造孙悟空形象为人所称赞。当年民间曾有“《西游》珍、《南游》坤”的说法，意即他以演唱《西游记》而与擅唱《南游》的王阿坤齐名。

王阿坤(生卒年不详)　温州鼓词艺人。以擅演《南游传》名闻二十世纪三十年代温州曲坛，有“《南游》坤”之美誉，与擅演《西游》的白象珍，即陈月波齐名。尤以说唱陈十四夫人这一传奇人物时，唱腔高昂，神完气足，名噪一时。

林玉钗(生年不详)　温州鼓词第一代女艺人。约卒于二十世纪五十年代中叶。温州市郊茶山镇下岙村人(今属瓯海区)。少时双目失明，为谋生计，从师学习鼓词。当时温州尚未出现鼓词女艺人，林玉钗登台后，在鼓词界引起震动。她演出的曲目虽不多，但影响较大。拿手曲目有《水晶瓶》、《梅花鹿》等。因其身体条件较差，故不经常外出演唱。1955

年温州文化部门进行曲艺艺人登记时，也未见有她。据传死时约四十岁左右。

季松年（生卒年不详）　温州鼓词艺人。小名“阿球儿”，约清末至二十世纪五十年代在世。瑞安县陶山乡人。生平只唱一本词：《倭袍传》（又名《果报录》）。世人以此曲目为淫词，清道光时即遭禁。但因其情节曲折离奇，破案过程如抽丝剥茧，故在民间仍然流行。季松年对此曲目潜心研究，淘汰其淫秽内容，辅以文雅婉约之语言，在民间演唱时极受欢迎。如“毛龙吊孝”一回中有一段为祭奠刁南楼而写的祭文，季在朗读表演时，文采飞扬，声情并茂，即使深通文墨之秀才生员亦叹为观止。

叶岳生（生卒年不详）　温州鼓词演员。瑞安人。二十世纪四十年代以说唱《江南四杰》、《西厢记》著名。他表演的《西厢记》，以说为主，以唱为辅，很少使用乐器。因其唱腔独具风格，评论生动，博得众多文人的赞誉，故在当地有“叶岳生的文”之说法。特别是起祝枝山之脚色十分生动，听众戏称其为“祝枝山”。叶岳生虽然文化程度不高，但喜曲本创作。二十世纪五十年代初，曾有多篇曲本被选入《温州曲艺》发表。

潘炳炎（生卒年不详）　唱新闻艺人。约清末至二十世纪四十年代在世。温州市区人。十多岁时即学习用温州方言韵文编写时事新闻进行演唱，他编写演唱的有“打吵儿”小段《日本人良心生得黑》、《丁字桥巷一条桥》等，当时在温州传唱，妇孺皆知。潘炳炎在街头演唱时，常年穿一件黑色长衫，头戴小帽，其妆扮为当时艺人所模仿。抗日战争初期，被永嘉县民众教育馆聘为抗日宣传队员，编写了不少反映抗日前线消息的曲目，极大地鼓舞了当地军民的抗战信心。晚年穷困潦倒，民国三十三年(1944)还抱病在街头演出，后不知所终。

黄杏珊（生卒年不详）　独脚戏艺人。民国时期湖州人。民国初年，在杭州大世界游艺场中与朱聚生拼档演出“滑稽双簧”，深受听众喜爱。他们在表演时，先讲一段笑话，后以“双簧”压轴。不久因朱聚生患肺病回家休养，黄杏珊便与后来称为“滑稽三大家”的江笑笑临时合作。当时，江笑笑初登艺坛，全靠黄石珊提携，江笑笑的艺名还是黄杏珊所起。在表演“双簧”时，江扮只在前面表演的“阳面”，黄扮躲在后面说话的“阴面”，由于黄杏珊演艺老练，嗓音宏亮，模仿各种口技惟妙惟肖，加上江笑笑年轻卖力，动作夸张，两人的搭档效果极好，竟比与朱搭档还要走红。朱聚生在家乡病逝后，黄就与江正式搭档演出。后来，越演越好，但黄杏珊却耽心长此下去，江笑笑日后会胜过自己，出于艺术上的嫉妒，不久便与江拆档，去上海游艺场演出。后不知所终。

卓性如（生卒年不详）　温州讲书演员。温州市区人。平民家庭出身，幼时读过私塾。二十世纪三十年代后期开始说书，善说“短打书”，其中《七侠五义》、《小五义》、《续小五义》是他的常演书目。他说书语音清晰，精力充沛，说表流畅，娓娓动听，颇受听众欢迎。中华人民共和国成立后，他对温州讲书形式进行了改革，借鉴杭州、苏州评话起脚色表演的特点，摆脱了温州讲书原来照本宣科的状况，丰富了表现力。至二十世纪五十年代初，当地盛

行温州鼓词和温州莲花，而温州讲书演出中享有盛誉的，惟他和曾半僧两人。

蔡筱舫(生卒年不详)　苏州弹词演员。嘉兴人。出身评弹世家，其父蔡连芳是苏州弹词演员。1958年他联络了胡天如、唐尧伯、金剑安等十四名评弹演员，在嘉兴市组建了南湖评弹团，而使嘉兴有了一支专业的评弹队伍。他演出的《倭袍》、《四香缘》、《七美缘》等传统长篇书目，在杭嘉湖较有影响；还编演过新书目《白毛女》、《水上警艇》等。经他培养的苏州弹词新人有孙籁萍、潘漱虹、金漱芳、朱良欣、钱玉龙等。

唐尧伯(生卒年不详)　苏州评话演员。苏州人。自幼从师学习评话，1958年赴嘉兴加入南湖评弹团，善说长篇传统书《隋唐》、《白水滩》等，在苏、浙、沪听众中较有影响。唐体弱仍常年演出，最后死在上海的一次演出中。



段小云(？—1967)　杭州摊簧演员。杭州人。清光绪年间出生于道院巷一杭摊世家。其父段锦云为杭摊名丑，他从小受父熏陶，从事丑角行当。十岁就能唱演《绣襦记》中的郑元和小使来兴，享有"唱工小丑"美称。擅唱《疯僧扫秦》中的疯僧、《活捉》中的张三郎、《下山》中的小尼姑、《珍珠塔》中的方朵花等。中华人民共和国成立后，加入杭州杭摊组，1956年与瞿咏春一起，组织学习班，积极培训学员，为改革杭摊艺术做出了贡献。

李林姆(1890—1951)　温州鼓词艺人。温州市区人。自幼双目失明，十多岁时拜士庆为师，学习说唱温州鼓词《十二红》，三年后艺成，辗转演出于温州城乡。他善用大鼓，除使用一般鼓词艺人所用的扁鼓，还特地增加一个大鼓在演出中敲击以烘托气氛。听众对他的鼓点十分熟悉，只要听到鼓声，便不约而同地前来。李林姆与陈壬连、李庆森同出士庆门下，但三人各有特点，陈壬连长于琴，李庆森长于声，李林姆长于鼓。二十世纪三十年代至四十年代，三人在温州城乡享有盛誉，被称为温州鼓词"三鼎甲"。其共同擅演的曲目为"红绿白"(即《十二红》、《绿牡丹》、《白蛇传》)，但李林姆还有脍炙人口的《大明英烈传》。其学生有任增棣、郑宝旺等，他们在二十世纪五十年代已崭露头角。

蒋宝儿(1891—1962)　杭州宣卷、武林调艺人。杭州人。他在宣卷演变为武林调过程中，对武林调的音乐唱腔进行了改革，如用〔满江红〕、〔手扶栏杆〕等小曲改编成武林调早期的〔春调〕。后来，他又从〔满江红〕曲调中衍化出〔大陆板〕、〔流水板〕等唱腔，这些曲调最终成为武林调最有特色的主要唱腔。他为推动发展武林调做出了贡献。

瞿咏春(1893—1985)　杭州摊簧演员。出生杭州清吟巷瞿天官府第，父早亡，由母抚养成人。从小酷爱杭摊，十三岁时购置了琵琶、胡琴、三弦和鼓板等杭摊伴奏乐器。后参加安康正始社，勤奋好学，虚心钻研，很快掌握了杭摊说唱和伴奏的基本方法。他专攻小生，兼唱旦角。民国初，在杭州青年会四楼杭摊名家会演时曾与被誉为"杭摊梅兰芳"的沈

传霖和有“花脸王”之称的盛倪贵等同台献艺。在《琵琶记》回书“汤药”、“遗嘱”中说唱赵五娘脚色，嗓音圆润，委婉动听。他还擅长说唱《白蛇传》“断桥”、“覆钵”中的小生许仙，行腔抑扬有致，令人称绝。二十世纪五十年代初，瞿咏春邀集同行十余人，成立杭摊组。1957年杭州曲艺团为培养杭摊下一代，举办杭摊学习班，瞿咏春将自己的艺术经验毫无保留地传授给学员，并时常为学员做示范演出。1960年杭摊改革时，瞿咏春担任实验组教师，将自己的技艺倾囊相授，还录制保存了不少杭摊的音乐和曲目。



唐茂盛(1894—1943)　　绍兴莲花落艺人。绍兴坡塘人。从小跟父亲削竹筷做筅帚，但他爱戏如命，常利用进城卖竹筷、筅帚的机会，去看“的笃班”(早期越剧)的演出。十二岁那年因进城看“的笃班”忘了卖货而遭父亲毒打，从此毅然出走，跟民间艺人学戏卖唱。他改沿街卖唱的“排街”为高台演出。民国四年(1915)在偏门外演出《大庆寿》、《王兰英哭牌》，成为绍兴莲花落的著名艺人。徒弟有南池王金富、王德兴等。擅演的传统长篇曲目有《闹稽山》等。

黄玉臣(1894—1966)　　温州鼓词演员。原名黄熙廊，平阳县宋桥村人。出生时即双目失明，为谋生计，从小学唱温州鼓词。由于天资聪颖，记忆力强，进步极快。当时温州鼓词界盛行传奇故事内容的曲目，而他另辟蹊径，将多部历史演义故事改编为温州鼓词演出，后得一塾师相助，更是专门编演历史演义题材的曲目。演出时，他还用扁鼓的敲击技巧，把历史演义中排兵布阵、枪刺刀砍的战斗情节表现得惟妙惟肖，给听众身临其境的感觉，被温州曲艺界称为“平阳鼓”。其代表性曲目有《岳传》、《隋唐演义》、《北宋杨家将》等。鼓词艺人传统的击琴方式是把牛筋琴放在自己身边，虽比较方便，但终究不很雅观，他对此进行改革，制作了专用的琴架，将牛筋琴安置在琴架上，为温州鼓词演出增色不少。1951年至1957年，黄玉臣任平阳县民间曲艺协会主任。

方道定(1895—1977)　　兰溪摊簧演员。衢县樟潭乡方有村人。童年即爱好曲艺，后潜心学习衢摊，并对各种乐器兴趣浓厚，二胡、唢呐、锣鼓、馨梆等乐器件件皆会，并能独力演奏〔闹花台〕，能奏擅唱，技艺精湛。他常到停泊于衢江之滨的船上或茶店演出，年逾七旬还在行艺。演出的主要曲目有《马前泼水》、《三娘教子》、《下山游春》、《磨房赠银》、《法海断桥》、《貂蝉拜月》等。

夏云登(1896—?)　　金华道情艺人。金华县澧浦泽山金村人。幼时喜爱民乐锣鼓，后学道情，拜艺人张元吉为师。夏云登会编道情曲本，他从金华县衙审案官朱郁荃处以“买口供”的方式把发生在本地的案例，买过来编成了金华道情节目《赛马记》，并以此演红了金华各地。“家当再红也败穷，不如我一把筒(情筒)，东南西北称好龙，养活家里五个侬(人)。”这是民国初年金华道情同行称赞夏云登的几句韵语。夏云登能唱长篇金华道情曲

目二百多个，短篇一百多个，嗓音宏亮，技艺全面。在《百花龙袍》中表现一母三女四个人物，能同时运用四种不同的女腔，闭目静听，还以为有几个人在演唱。四十五岁时牙齿脱光，但唱功不减当年。

王晓梅(1896—1968)　　温州曲艺作家。温州市永强(今瓯海区寺前街)人，笔名“一土老”。浙江省立第十师范(温州师范学校前身)毕业。民国七年(1918)起执教于永嘉县立第一小学。民国十七年任温州中学附属小学训育主任。他擅长音乐、美术、戏剧，尤其喜爱民间文学。日寇侵华时积极投身抗日救亡运动，组织了永嘉县(今温州市鹿城区)小教界救亡协会，被选为总干事。并发挥自身能唱能写的特长，出任永嘉县抗日自卫委员会、永嘉县教育界救亡协会、浙江省文化界抗敌协会温州分会等联合创办的通俗刊物《老百姓》(半月刊)主编，创作了许多群众喜闻乐见的曲艺作品，其中有温州鼓词《十送郎》、《陆文龙反正》、《王老太火葬日本兵》、《采茶女》，温州莲花《新孟姜女送寒衣》、《武汉空中打胜战》、《放下枪来笑哈哈》、《老百姓十恨》，温州花鼓《抗战周年唱》以及温州快板(旧称“打吵儿”)《打吵儿》等曲本，并被广泛说唱，传遍街头巷尾，在当时温州的群众中产生了深远的影响。

麻明德(1896—1973)　　丽水鼓词演员。缙云县东渡镇雅宅村人。三十一岁时双目失明，拜本县东渡镇长坑村艺人余丁为师学唱鼓词，出师后声誉鹊起，不久被鼓词盲艺人推举为县的十二个乡头之一。1950 年 8 月，成立缙云县盲艺人鼓词队时，被选举为首任队长。会唱六十多本长篇鼓词，尤其擅长说唱《九龙镯》、《双珠联》和《京中会》等。

谢春喜(1896—1964)　　金华道情、隔壁戏演员。又名新春，原籍江西，祖辈于清咸丰年间迁居浙江常山辉埠。其父原为书生，后穷困潦倒，以拣碎石灰谋生，不慎跌入沤灰池中丧生。谢春喜十三岁随母外出求乞，后母子失散，他只身浪迹天涯。一度跟随杂耍艺人走南闯北，在马戏团干过杂活，学过裁缝。十五岁时被艺名“开口笑”的上海籍隔壁戏艺人收为门徒。因诚实聪明、刻苦好学，又被收为义子，深得真传。十七岁时，义父年老体弱回沪定居，遂将“开口笑”的艺名传给了他。从此承师衣钵，独闯江湖，漂泊于邻近各省及香港等地。谢春喜表演时，以门板或布帘为障，有时蹲在撑伞之后，不见其人，只闻其声。所演“隔壁戏”《王老三杀猪》，形象地展现王老三夫妇宰猪情节，妙趣横生，引人入胜。二十世纪三十年代初，在江西卖艺时，曾被红军邀至井冈山营地演出《百鸟朝凤》、《五禽六畜逗趣》等节目。归途中遭国民党军队逮捕，押回常山，后由村人保释。中华人民共和国成立后，谢春喜自感口技和隔壁戏难以反映新社会的生活，乃致力于学习金华道情的编演，且创作的节目多不胜数，其代表作有《穷人翻身坐天下》、《旧社会里怕当兵，满山满坞逃壮丁》、《一贯道害人道》、《抗美援朝英雄赞》、《劳动模范阿双田》、《童养媳，苦楚说不完》、《婚姻法好》、《血防道情》、《除四害》等。还多次赴金华、杭州参加文艺会演。曾任常山县曲艺组组长，为浙江省曲艺协会会员，常山县第一、二届人民代表大会代表。

蒋顺海(1897—1964)　　宁波走书演员。余姚二六市李家村人。师从父亲清末民初宁波走书著名艺人蒋仕忠。一生能演出《五虎将平西》、《粉妆楼》、《金龙鞭》、《雌雄杯》等五

十余部书目。父亡之后，便以说书为业。民国二十二年(1943)，浙江四明山抗日根据地成立社教队，队长高岗将蒋顺海吸收到根据地工作。曾随队长高岗和指导员伊兵去鄞县樟村采访人称“浙江刘胡兰”的李敏烈士的英勇事迹，并据伊兵编写的大型的笃戏(即越剧)《义薄云天》改编演出了同名的宁波走书。还将伊兵的剧作《桥头烽火》也改编成宁波走书，并在社教队的统一安排下，深入敌后，向群众作宣传演出。民国三十四年10月，新四军浙东纵队奉命北撤后，蒋顺海遭国民党丈亭区公所拘捕，一月后被保释。1951年，蒋顺海担任慈溪县文化馆馆长职务，后任县曲艺协会主席，并从事曲艺演出。1954年后，又在余姚县曲艺改进协会中担任领导职务。他一直将《桥头烽火》、《义薄云天》两部书作为保留书目广为传演。

蒋少琴(1897—1966)　　苏州评话演员。浙江崇德(今桐乡)人。初拜沈秀甫为师，习《金枪传》、《绿牡丹》，后又拜潘幼涛为师。民国十九年(1930)在苏州光裕社出道。其书艺以说表见长，尤擅《绿牡丹》一书，说来颇有特色，为当时擅演传统长篇苏州弹词书目《绿牡丹》的响档之一，二十世纪四十年代曾被苏沪同行誉为“浙江老虎”。

董云魁(1898—1981)　　湖州三跳、湖州评话演员。原名阿祥，湖州塘甸乡董家圩人。出身贫寒，自小放牛，后学织绸。三十余岁开始拜王广源为师，学习湖州三跳。抗日战争开始后，一度避至乡下，后在湖州府庙坐场说书。与师兄许云天前后呼应演出。会演的书目有《水浒》、《隋唐》、《征东》、《征西》、《绿牡丹》、《包公》、《孟丽君》等三十余部。因坐场说书，要求书目更新快，故只能白天演，晚上至其他书场听书，回来再翻阅有关小说加以改编，属“现吃现吐”一类。擅长书目为《水浒》，上座最好的书目为《济公》。其早先演出湖州三跳时，以说为主，唱词较少，故后改说湖州评话驾轻就熟。当时，与王广源、许云天齐名，为湖州三跳“湖州帮”的代表性演员。他的演出以气质、风度取胜。1949年后编演了短篇湖州评话《白雀寺》，整理了《狮子楼》、《飞云浦》等折子书。还改编、演出了长篇湖州评话《新儿女英雄传》等，是当时擅长创作、勇于革新的艺人之一。董云魁曾任湖州戏改协会副主任、吴兴县政协委员以及湖州曲艺协会监察主任等职。1981年1月病逝于湖州。

夏荷生(1899—1946)　　苏州弹词艺人。浙江嘉善县西塘人。少时随其伯父夏吟道学说《倭袍》，伯父病故后到商务印书馆当学徒。终因喜爱苏州弹词，又从钱幼卿学《描金凤》、《三笑》。他的说表弹唱俱佳，刚劲有力，有“江南铁嗓”之称，加上善用真假声结合的演唱方法，创立了高亢、激越、挺拔而又低回婉转、一波三折的唱腔，世称“夏调”。其弟子徐天翔(浙江曲艺团弹词演员)所创并流传的“翔调”，即是在“夏调”的基础上发展而成的。夏荷生演出的《描金凤》一书，享誉

苏、浙、沪书坛，人称“描王”。

任一峰(1899—1970)　　兰溪评话演员。字兆贤，外号任大头，兰溪城关镇塘湾巷人。自幼家贫，九岁入学读书，幼年常在说书前辈魏桂生处听“戳壁书”(不买票站着听书)，十余岁即能仿效；长大后，夏天常在城隍庙给喝茶、乘凉的群众义务说书；二十五岁在西门码头钱春林茶店正式开书，书酬每碗茶加收铜板一枚，每晚二小时四回书。任一峰说书吐字清晰，形象生动，绘声绘色，最拿手的是《济公传》。因其头大，身材粗短，说书滑稽、幽默，故有“活济公”之称。民国三十一年(1942)兰溪沦陷，任一峰先后在西乡水亭、渡渎、游埠等地说书，以说《岳传》、《杨家将》等书目鼓舞民众抗日救国，深受欢迎。民国三十四年抗日战争胜利后，他回城在城隍庙头门汉喜茶店和北门林林茶店继续说书。中华人民共和国成立后，任一峰除演出外，还参与曲本创作，常在演出正书前，先说一段自己创编的短小节目。1957年，兰溪首次举办曲艺会演，他创作的《王老汉翻车记》、《火烧七毒山》获创作、表演一等奖。他常说的书目有《铁道游击队》、《济公》、《说唐》、《保卫延安》、《野火春风斗古城》及《武松打虎》、《杨家将》、《水浒》、《三国演义》等。艺徒有董根寿、宋长青等。他曾任兰溪县曲艺联合会主任委员，兰溪县一至六届人民代表大会代表。1970年病故。

童梓祥(1900—1935)　　杭州评话艺人。杭州人。自幼师从江鸿堂。清末民初杭州评话界号称“三鼎甲”的名艺人之一。其评话既重说功，又擅做功，他借鉴京剧表演的身手步态，丰富说书的表演，中气足，语句富有节奏感，“念白”抑扬顿挫，艺术感染力极强，享誉杭州书坛。弟子有张少飞、谢少林、赵少伯、陈少云、戴少林等，均为民初的杭州评话知名艺人。

江笑笑(1900—1949)　　独脚戏艺人。杭州人。初为“文明戏”(即早期话剧)演员，一度改演“双簧”。曾受小热昏演员杜宝林的影响，擅长说唱各种滑稽故事和小调。时与王无能、刘春山并称“滑稽三大家”。与鲍乐乐合作编演了许多独脚戏节目，其中以《大闹明伦堂》、《火烧豆腐店》、《一·二八》等影响最大。演出曲本被编为《江鲍笑集》(一、二集)出版。

陈尧生(1900—1971)　　宁波走书演员。余姚县天元高王人。艺承其父陈长明(1870—1938)，十余岁即为其父及其他艺人作丝弦伴奏。耳濡目染，十八岁起独自开场说唱宁波走书，由于天资聪颖、虚心好学，共学得三十六本大书，包括《大红袍》、《粉妆楼》、《五虎平西》、《七侠五义》及《隋唐》、《岳传》等。陈尧生的主要演出地在余姚县城，如桐江桥的雅乐园书场，通济桥南塊的得意楼书场等。后曾到上虞、慈溪、宁波、舟山等地演出，在宁绍地区享有很高声望。中华人民共和国成立之初，一度任余姚县曲艺协会主席，因带领民间艺人上山下乡配合时政宣传得到好评。1954年，他的家乡划归慈溪县后，又担任慈溪县曲协的领导工作，曾任慈溪县人民代表大会代表。在此期间，他还编演新书《林海雪原》、《五十一号兵站》、《三斗六老虎》等。学生有叶根潮及幼女陈玉凤。

曾半僧(1900—?)　　温州讲书演员。原名冰侯，温州市区人。出身书香门第，自幼熟

读诗书，后家道中落，在温州市区三宫殿巷设私塾授徒。中华人民共和国成立后，更名半僧，走上说书之路。温州讲书以前都是照本宣科，而曾半僧锐意改革。他吸取苏、杭评话的长处，注重临场发挥，手面、身段一应俱全，使听众兴趣倍增。1955年市文化部门对曲艺艺人进行登记考核时，曾半僧名列前茅。他以温州市实验词场为基地，开说《三国》、《水浒》等书，深受听众欢迎。

杨莲青(1901—1948)　苏州评话艺人。祖籍江苏南京，迁居湖州德清县新市镇。他父亲原以卖麻油为生，后在新市镇上开了一爿茶店书场。前辈艺人全如青到新市说书时，杨莲青拜全为师学《五虎平西》，同时得朱浩泉传授。民国九年(1920)在光裕社出道，曾用艺名杨星柏，因吴语不纯，乡音重，遂再学吴语，并改名杨莲青。后又得前辈王如松、郭少梅教益，并借鉴《水浒》名家何云飞之开打手面，使书艺生色不少。他将京剧连台本戏《狸猫换太子》改编为同名苏州评话，与所学《五虎平西》两者融合，改书名为《包公》演出。尤以塑造奸臣形象，即起"大白面"脚色能牵动双颊而称绝。其醒木使用也别具匠心，有评话界"两块半醒木"之一的誉称。传人有陈晋伯、顾宏伯、金声伯、陈卫伯等，师徒们一起在评话界形成了颇具特色的"杨莲青表演艺术"，故有"评话泰斗"之称。



胡士莹(1901—1979)　曲艺研究家、学者。字宛春，浙江平湖人。民国十三年(1924)毕业于南京东南大学史地部，曾在平湖、南京、扬州、嘉兴等地任教。抗日战争期间避居上海，先后在暨南大学、复旦大学、圣约翰大学、上海临时大学任教。民国三十五年移居杭州，任之江大学文学院教授。中华人民共和国成立后，任浙江师范学院、杭州大学教授，又兼任中国科学院浙江分院语言文学研究室研究员。早期研究目录学、版本学，后以戏曲、曲艺、小说等通俗文学为治学重点，晚年主要从事宋、元、明、清文学的教学和话本小说、戏曲及通俗文学的研究，主要著作有《古代白话短篇小说选》、《吟风阁杂剧校注》、《弹词宝卷书目》、《话本小说概论》、《紫钗记校注》、《宛春杂著》等。

许云天(1901—1966)　湖州评话演员。原名许丙生。祖籍金华，寓居吴兴县(今湖州市)大钱村。十四岁拜早期湖州三跳艺人王广源为师，学习湖州三跳。十六岁能演出《武八美》、《绿牡丹》、《三门街》等书目。其演出口齿清晰，摹学毕肖，唱腔节奏明快，旋律平和，似吟似诉，颇受听众欢迎，为湖州三跳"湖州帮"的代表艺人之一。学生有蒋佩岩、沈莲卿、袁雪芳等多人。许云天常年在湖州府城隍庙内以其名命名的"云天书场"坐场演出，经久不衰。民国三十六年(1947)2月25日的《湖州商报》有简讯载云："府庙内唱搭板书的许云天，别有云天，生意鼎盛。据老听客告称，许云天收入每日在五百万元(民国旧钞)以



上，如此说来，大学教授要愧叹不如。”后因嗓音失润，改说湖州评话。演出书目丰富，约有传统书目五十多部，尤以《三门街》、《万花楼》最为擅长。民国十九年，参加湖州明裕社。抗日战争期间辍演。民国三十五年后相继担任明裕社、同乐社社长。1956 年底任湖州市曲艺工作者协会主任。1958 年当选为浙江省曲艺工作者协会理事，并为湖州市（县属）政协委员。许云天文化程度不高，但经常从事曲本创作，1958 年 6 月以根据传统书目改编的湖州评话《马跳狼头峰》参加浙江省首届曲艺会演，获得优秀演出奖。同年 8 月，以浙江省观摩代表的身份参加了在北京举行的第一届全国曲艺会演。1963 年底担任吴兴县曲艺团副团长。“文化大革命”开始不久，遭迫害投井身亡。

吴祖修（1902—1950）　杭州宣卷演员。原籍东阳，父早亡故，随母迁居杭州下城区。家境贫寒，粗识文字，十五岁进武林铁厂做工。工余常与宣卷艺人接近并学会宣卷说唱。因天生一副好嗓子，经常一起参加演出，成为业余演员。吴祖修善唱悲调，说唱《琵琶记》里的赵五娘“倚门望夫”，音调哀婉，催人泪下。民国十三年（1924）杭州宣卷改化妆演出后，他为有名小生。1950 年病逝于湖州。

鲍乐乐（1902—1963）　独脚戏演员。原籍浙江瑞安。青年时期在杭州甲种工业学校求学时，曾演过“文明戏”（即早期话剧）。后参加文明戏剧社，取名鲍冰魂。民国十四年（1925）后与江笑笑搭档，在杭州大世界演出滑稽独脚戏时易名鲍乐乐。民国十六年随江笑笑一起进上海永安公司演出，以后只与江笑笑搭档。在表演上，鲍乐乐做江笑笑下手，不喧宾夺主，以“托稳、保牢、引好”而形成自己的艺术特点。鲍乐乐有一定文化修养，江笑笑所演的独脚戏曲目，绝大多数由他改编或整理而成，所编演的曲本被编为《江鲍笑集》（一、二集）出版。

陈金良（1902—1973）　道情演员。东阳千祥云头村人。除擅长道情，还会说书、唱花鼓。拥有大小曲目八十余个，其中多为笑话故事编成的“摊头”，内容生动，短小精练，诙谐逗人，有“摊头盲眼”之称。其演出的代表性书目有《龙凤钗》、《百花台》、《半枚镜》、《乌盆记》等。陈金良演唱的道情，唱腔具有民歌风味，音韵甜美、活泼跳跃，将花鼓委婉圆柔的唱腔融入浑厚粗犷的道情音乐，形成了独特的风格。他还善于根据不同人物和性格，运用不同的方言俚语来表现以增强趣味性。陈金良一生流动卖艺，会东阳、永康、金华、义乌、浦江、缙云、仙居等各地方言，故演出范围很广。

吕七召（1902—1960）　永康鼓词演员。永康县四洛乡吕南宅三村人。吕七召三岁双目失明。因嗓音洪亮，被称为“铁板喉”。擅长打边鼓，说唱《杨家将》表现战斗场面时，刀枪格斗用敲击边鼓的方法进行渲染，给人身临其境之感。他的演出激情奔放，情节感人，深受永康城乡听众的喜爱。

殷宝霖（1903—1951）　杭州评话艺人。杭州人。从小好听评话，后拜金鸿云为师，博采众长，所说书目有《西汉》、《隋唐》、《飞龙传》、《杨家将》、《包公案》、《五虎平西》、《紫金

鞭》等。二十世纪三十年代在杭州书台上颇有名气，二十世纪五十年代曾任杭州评话温古社第一届主任委员。英年病故，年仅四十八岁。



毛文奎(1903—1982)　杭州评词、杭州评话演员。杭州人。十九岁拜杭州评词艺人王金台为师，学习《白蛇传》、《十美图》，后又从赵云麟学杭州评词《乾隆游山东》。二十世纪四十年代，评词普育社并入评话温古社，他又改说杭州评话，投于金鸿云门下，学说《包公案》。他善于说表，刻画细致，其中以说演回书《包公游历城县》最为著名。二十世纪六十年代，他积极“唱新说新”，编演了新书《平原星火》等。

黄次生(1903—1983)　宁波走书演员。定海县紫微乡人。早年为上海锅炉厂工人，民国十三年(1924)因双目失明回乡，改行学艺。师从镇海袁庆南学宁波走书，同时也学翁州走书。他嗓音宽亮，吐字清晰，说表顿挫有致，演唱数十字的联句一气呵成，快而不乱，慢而不断。他在宁波走书的说唱表演中吸收四明南词和宁波评话的表演手法，令听众耳目一新，在诸多走书演员中独具一格，因此随他学艺者甚众。他演出的传统书目有《再生缘》、《倭袍》、《文武香球》等三十多部。二十世纪六十年代还编演了《三月三》、《儿女风尘记》、《芦荡火种》等十多部新书，其中《河伯娶妇》在浙江省首届曲艺会演中获奖。曾任定海县曲艺协会主任，舟山地区曲艺、木偶工作者协会副主任兼曲艺队队长等职。

李伯康(1903—1978)　苏州弹词演员。浙江海宁硖石人。自幼从父李文彬学习《双珠凤》和《杨乃武与小白菜》，二十余岁即成响档，与夏荷生等人齐名。民国二十七年(1938)因病改行经营织造厂，二十世纪四十年代初重返书坛。他台风儒雅，出语隽永，说表稳健而又顿挫有致，所起各类脚色皆神形兼备，尤擅起杨乃武一角。他的唱腔以“马调”为基础，然起伏变化比“马调”更为丰富，被一度称为“李伯康调”。他长期加工《杨乃武与小白菜》“密室相会”一段，终使成为颇有影响的关子书。早年还灌制有唱片《杨乃武与小白菜·初审》等。徒弟有徐淑娟、周亚君等。

叶国南(1903—1973)　丽水鼓词演员。青田县章旦乡朱坑下村人。六岁因病双目失明，十三岁从师学习鼓词。他思维敏捷，记忆力极强，听人说一遍传奇故事，即会编成鼓词。他为人忠厚谦和，从艺五十余年，活动范围遍及青田城乡，人称“青田第一支鼓箸”(箸，打鼓签。意为全县鼓词界艺术水准最佳者)。1956年9月，青田县曲艺协会成立时当选为会长。

林朝藩(1904—1984)　温州鼓词演员。瑞安县薛里村人。时人称其为“赵岩先生”。幼年家贫，十四岁从鼓词名师东山德学艺，因天资聪颖，一年后即艺成出师，在瑞安一带演出。他以演出武侠题材曲目见长，且在说唱过程中随情节的发展还会表演各种武打动作，

有时竟以武术师装束上场。他的表演无论唱腔道白均刚劲有力，琴鼓操作恰到好处。代表性曲目有《三门街》、《龙虎图》、《十粒金丹》等。中华人民共和国成立后，编演了《渔姑乐》、《三世仇》、《黄继光》等新曲目。（见右图）



汪仙娥（1904—1979）　丽水弹唱女演员。丽水人。幼年家贫，二十多岁师从周荣祖学艺，一起学艺的有陈爱娇、杨招花、玉娥等。她很快学会五十多个曲目，并在实践中形成自己的特色。常唱的有《西湖十景》、《貂蝉拜月》、《断桥》、《酒楼醉归》、《九连环》等十五个曲目，其中《西湖十景》等是她的代表曲目之一，尤其擅长演唱《女相思哭灵牌》。除每年元宵庙会期间和三月三庙会外出演唱外，平时均在家中演唱。二十世纪五十年代初，丽水弹唱已成绝响，1954 年处州中学音乐教师陈振诚在作民间文艺调查时，将其《西湖十景》记下曲谱而得以保存。



吴荣春（1905—1978）　道情演员，东阳南溪西坞村人。十七岁因病致盲，学习道情，师承杨金兰。从师一年，尽得师父真传，二十岁即盛誉全县。吴荣春的道情说唱十分注重对故事情节的渲染，曲调上也汲取了地方戏曲的曲牌和东阳民歌的风韵，演唱独树一帜。他说表清晰，语言风趣，音质优美，唱腔感人，敲打渔鼓技巧胜人一筹。他一生说唱书目甚多，传统书目中擅演《孟丽君》。1953 年，东阳县曲艺协会成立，他被选为首任主席。1959 年参加浙江省第二届曲艺会演，以新编短篇东阳道情《理发的故事》获优秀创作奖、优秀说唱奖，东海文艺出版社也曾为此出版单行本。



沈笑梅（1905—1970）　苏州评话演员。杭州人，一说江苏扬州人。年轻时与其妻在扬州及杭州街头卖唱。他依据扬州评话《济公传》的故事大纲，加入大量流传于杭州地区有关济癫僧的传说，自编自演《济公》，后拜光裕社虞文伯为师。二十世纪三十年代又编演了《水浒》、《乾隆下江南》、《五义图》、《儿女英雄传》等长篇书目。民国三十四年（1945）年底，在上海沧州书场与姚荫梅拼档，人称“双梅档”，红极一时。后常在上海大中型书场演出，1961 年加入上海长征评弹团。其演出极富生活气息，对扬州和杭州的风土人情描绘真切，对各种小人物心态的刻画惟妙惟肖，不瘟不火，属冷面滑稽。其中《济公·割瘤移瘤》、《大闹秦相府》和《乾隆下江南·大闹扬州府》等选回在听众中影响甚大。

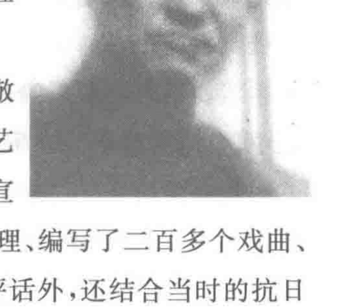
张仁耀（1906—1946）　宁波评话艺人。宁波市江北区人，出身宁波评话世家。自幼

天资聪颖，有表演天赋，在浸礼中学读书时，常背地里登台说书。正式从艺后常演书目有《水浒》、《岳传》、《杨家将》等。他深得父亲张霭林的教诲，一边刻苦读书，一边研究民俗民风，故他在说书时，能结合民风乡情，历史典故，并辅以插科打诨，形成了风趣、幽默的特色。

钱倬汉(1906—1984)　绍兴平湖调演奏员。号大可。绍兴市人。自幼以绍兴平湖调伴奏自娱，能演奏多种丝竹乐器，尤擅吹笙。1953年，与史实父一行五人，应华东戏曲研究院约请，赴上海作短期公演，深受好评。并在人民唱片厂灌制《曾记梨花细雨天》、《单刀赴会》唱片两张。1961年在浙江省文化局的支持下，由他根据旧抄本及有关资料整理、编辑了《绍兴平湖调资料集》，共五册，包括曲谱、节诗、回书及曲种文字介绍等，留下了宝贵的资料。1961年绍兴曲艺团训练班开办平湖调培训班，他与胡绍祖任教，培养了汪嘉宝、郑关富等六位传人，为传承绍兴平湖调艺术做出较大贡献。

李礼夫(1906—1965)　温州鼓词曲本作者。瑞安县人。出身书香门第，自幼熟读诗书，博览群书，对小说演义尤为爱好。后因家道中落，生计无着，遂据小说编写鼓词。他编的第一部鼓词是《梁祝哀史》，艺人演出后，极受欢迎。此后一发不可收，又编写了《蛮荒剑侠》、《描金凤》、《薛刚反唐》等，成为温州鼓词的作家。后又移植编写了《玉蜻蜓》、《粉妆楼》、《龙凤再生缘》、《珍珠塔》、《天雨花》、《梦笔生花》、《秦香莲》等三十余部，成为温州地区创作、改编温州鼓词曲本最多的作家。

华永奎(1907—1968)　杭州评话演员。早年经商，后改学艺，拜胡国良为师，学说《金台传》。三个月后即登台演出，一炮打响，人称之为“上台红”。他身材矮小，嗓音宏亮，形神兼备，其中说“金台三打少林寺”一节誉满杭城，为杭州评话短打书中的“红档”。(见右图)



袁土升(1907—1961)　衢州曲艺作者。又名袁崇我，字敬璜，常山县天马镇人。为人聪慧好学，爱好曲艺，喜交戏剧曲艺艺人。民国二十年(1931)，常山县民众教育馆成立，袁土升被聘为宣传教育馆员。其间，他热心推广民间戏曲曲艺艺术，先后搜集整理、编写了二百多个戏曲、曲艺节目。自己也在群众中进行说书活动，除了说一些传统的评话外，还结合当时的抗日形势，自编自演了不少宣传抗战，唤起民众的评话书目。中华人民共和国成立后，他利用曲艺形式开展宣传活动，也受到听众的好评。

陈鸣锵(1907—1983)　温州弹词演员。温州市人。原为油漆匠，爱好音乐，经常参加温州弹词班演出活动。他演唱的《思凡》、《尼姑梦》、《劝君勿赌勿嫖》、《温州景》、《断桥》等短篇曲目，颇受听众欢迎。中华人民共和国成立后，参加温州胜利乱弹剧团，在乐队弹三弦。1957年起，他与老艺人一起，整理传授温州弹词书目，为温州弹词的发展培养了一批

青年演员。1963年7月，他参加温州市文化处组织的抢救弹词小组，悉心向青年演员传授书艺，为温州弹词的传承发展做出了一定贡献。

李仲康(1907—1970)　苏州弹词演员。海宁硖石人。十六岁随父李文斌学习《杨乃武与小白菜》，艺成后长期在苏浙沪城乡演出，受到欢迎。其演出上座率高，曾有“码头老虎”之称。1959年加入苏州市人民评弹二团，1963年调苏州市人民评弹三团。说表语音铿锵，精气神俱足。唱腔节奏明快，起伏自如，与其子拼档后，由于在琵琶伴奏时能用多种技巧衬托，使唱腔更具特色，人称“李仲康调”。传人有子李子红，徒张如秋、余韵霖、金丽生等。



柴彬章(1908—1963)　四明南词演员。宁波市人。其父柴佳才，也是四明南词艺人。他从小受父熏陶，十二岁随父学敲扬琴，之后弹琵琶、拉胡琴，后拜四明南词名家陈昌浩为师，学习四胡南词表演。在宁波城乡的堂会演出中颇有名气。民国二十九年(1940)，去上海唱堂会并在电台演播，1950年在上海鄞风甬剧团任乐队伴奏员。1951年回甬，进凤仙甬剧团任乐队伴奏员，兼教四明南词唱腔。1959年9月，他进宁波市戏曲学校担任曲艺主教老师。表演过的主要曲目有《珍珠塔》、《玉蜻蜓》、《双珠凤》、《雨雪亭》、《盘龙镯》等。他演出认真，对书艺精益求精；乐器演奏从琵琶到三弦、胡琴、扬琴、箫等，件件皆能，特别是琵琶弹奏技艺更佳，有“活琵琶”之誉。在任宁波市戏曲学校曲艺班主教老师时，带出的学生范利忠、钱元明、干筱英、励成龙、陈祥源等，他们后来都成为宁波市曲艺团中四明南词的骨干。1962年，他率金凤仙、干筱英去苏州评弹学校学习，就南词与苏州弹词音乐及说表艺术进行了交流和研讨。他的一生对四明南词音乐的革新做出了贡献。此外，他还把四明南词的曲调、唱腔吸收到甬剧之中，丰富了甬剧的音乐。

徐顺康(1908—1966)　丽水鼓词演员。缙云县壶镇后叶村人。十三岁拜张岭乡金竹村艺人朱秋泽学习鼓词，又师从有“全县二面鼓板”之称的沈秋松，技艺大进，成为全县十二个“乡头”之一。1953年，当选缙云县盲艺人鼓词队队长。他擅演《朱砂记》、《京中会》、《双珠连》、《九龙镯》等曲目，会八十多本传统曲目，还自编鼓词曲本。1956年8月，他与另外二位盲艺人一起，向县文化馆提供了保存的鼓词曲本九十四个。

张一鸣(1909—1967)　杭州评话演员。杭州人，毕业于杭州正始中学及英语专修学校。民国二十年(1931)创办私立克灵小学，并担任校长。因一贯爱好杭州评话与话剧，在教学之余经常进行欣赏与研究，并参与话剧与杭州评话的业余演出。民国二十四年起，加入杭州市评话温古社。抗日战争期间，辗转演出于绍兴、金华、兰溪、屯溪等地，积极开展抗

战宣传。抗日战争胜利后，又回杭州演出。他擅说《金台传》、《七侠五义》、《水浒传》等书目，尤以《七侠五义》独具一格。1958年起，在杭州、余杭郊区三家村、沾家桥等农村演出。曾任杭州评话温古社主任委员，徒弟有周正言、周正行、潘正声等。

陈丙木(1909—1980)　温州讲书演员。青田县海口镇界阜村人。自幼酷爱各种演义小说，记住了人物和情节后，即向人们进行演述。日久生巧，无师自通，后成为著名的温州讲书演员。二十世纪六十年代起，人们争相邀请，说演达五千余场次。所说书目有《粉妆楼》、《万花楼》、《五虎平西》、《五虎平南》、《征东》、《征西》、《五美图》、《六美图》、《七美图》、《八美图》、《九美图》、《再生缘》等六十余部。

郑　永(1910—1972)　温州鼓词作者。平阳昆阳镇人。青年时迷恋传奇小说，业余常给邻居或伙伴们说书。二十世纪五十年代初加入专业曲艺队伍，活跃在县城南、鳌江两岸，并逐渐萌发了温州鼓词的创作欲望。初作《击沉蒋舰中字号》，并在报上发表，颇受好评。接着又创作、改编了《解放一江山岛》、《别靠天》、《古城会》、《三世仇》、《血泪荡》、《儿女风尘记》、《草原烽火》、《新儿女英雄传》等温州鼓词曲本，并将传统戏曲《胭脂》改编成温州鼓词。



吴剑伟(1911—1978)　独脚戏演员。杭州人。出生贫民家庭，曾在纸扎店当学徒，虽未读书，然天资聪慧，后拜民间艺人徐笑林为师。十六岁在杭州大世界文明戏班跑龙套，后又拜小热昏艺人段福寿为师，改学独脚戏。中华人民共和国成立后，积极从事新曲艺节目的编演，和刘剑士等人合作，创作了许多歌颂新人新事的曲本。1952年参加赴朝慰问团，演出《想一想》等曲目。二十世纪五十年代中期，带头组织曲艺实验组。他编演的独脚戏节目《黄河大铁桥》，赴京参加了第一届全国曲艺会演获好评。1958年杭州曲艺团成立，担任副团长，并任省、市曲协副主席和省政协委员。“文化大革命”后期被下放到东风玻璃厂当炊事员，1976年后重登舞台。

金荣棠(1913—1961)　杭州评词演员。萧山人。幼时投师陈云麟，十二岁开始登台。宗重唱的“戚(戚玉堂)派”，又吸收了赵如云、曹祥云、张永昌、毛文奎等人的表演技巧。看家书为《十美图》。二十岁时即声名大振。1955年参加杭州市曲艺实验组，收郭月英为徒，并与之拼男女双档演出。他借鉴苏州弹词的伴奏方法，自拉胡琴，让女弟子弹三弦。对杭州评词不断加以改进，终成响档。

来锦贤(1914—1982)　杭州评词演员。杭州人。十五岁拜杭州评词艺人沈鹤龄为师，十六岁登台说唱。他经常说唱的传统书目有《双珠凤》、《八美图》、《白蛇传》等，尤其《双珠凤》一书在杭州久演不衰。其中“寿堂驳对”、“送花楼会”等回书，听众百听不厌。他宗杭州评词“杨(杨炳坤)派”，说表干净利落，台风大方，别有风韵。说唱《粉妆楼》、《麒麟豹》等

武打书，也颇见功夫。中华人民共和国成立后，编演了不少新书，影响较大的如《江面之火》，其曲本由东海文艺出版社出版。在杭州评词的改革方面，也作出了不少努力。(见右图)



俞　龙(1914—1979)　　小热昏演员。艺名筱乐莉。兰溪城关人。曾任兰溪县曲艺联合会副主委、兰溪县一至六届人民代表大会代表。幼为铜店学徒，十八岁跟任一峰学艺，学会了《八哥告状》、《水蜜桃》、《水果成亲》、《黄狗告状》、《青菜萝卜相打》等数十个小热昏传统曲目。他的演唱笑料多，唱腔抑扬顿挫，每个小段后面总有一个字尾音缭绕，别有风味。在金华的二仙桥、曹宅、塘雅等地颇有名气。徒弟有王树人、宋长青、樊樟奶、王柏生四人。

陈浩然(1915—1946)　　苏州评话演员。宁波人。民国十九年(1930)投师贾啸风，学说《济公传》、《七侠五义》。十七岁登台演出，二十三岁再拜张震伯为师。民国三十二年在上海演出时成名，嗣后又与徐剑衡一起加工《七侠五义》。他说书精神充沛，口齿清晰，擅用方言。起济公脚色用小嗓，人称“小济公”。其表演手面动作形象逼真，身段优美，善于模仿堂倌喊菜声。

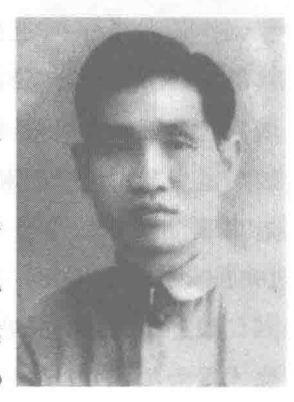
俞笑飞(1915—1968)　　小热昏演员。杭州人。自幼酷爱曲艺，经常到大世界和露天游艺场所听书，乐而忘返，常受家长责备。后决意到大世界学独脚戏，故被家中赶出。民国十七年(1928)被丁有生收为徒弟，取名小如飞。出道后常在杭嘉湖一带卖艺。他系统地继承了师父的技艺，尤以“九腔十八调”的滑稽说唱最为擅长。他的说唱幽默、风趣，表演讲究“手、眼、身、法、步”，与师妹赵美英结婚后，拼夫妻双档演出小热昏，最拿手的曲目是唱滑稽京戏。赵自拉胡琴，俞用木鱼伴奏，还敲小锣或三巧板。二十世纪四十年代，他们经常演出的曲目有《江北甘露寺》、《绍兴朱买臣》、《宁波空城计》等。他们的表演以演唱为主，间以摹学方言，一时唱红了杭州城。俞笑飞还善于即兴编唱，在抗日战争期间，编演了《骂四大金刚》等宣传抗日曲目。弟子较多，主要有筱翔飞(安忠文)、小天飞(俞根友)、小笑飞(应风成)、小一飞(安永林)等。中华人民共和国成立后，他从事曲艺的组织和领导工作，曾任杭州市戏曲改进协会主任，组织成立了杭州评话温古社、杭剧春秋社、杂技改进社等，还被当选为市人民代表大会代表。1958 年担任杭州曲艺团团长、浙江省和杭州市曲艺工作者协会主席、中国曲艺工作者协会理事等职。



朱金田(1915—1981)　　金华道情演员。金华县澧浦镇铁店村人。十一岁开始学习金华道情，1951 年参军抗美援朝，后回乡继续说唱金华道情，并以此为业。他能说唱《秦香莲》、《血手印》、《十五贯》、《万花楼》、《玉连环》等五十多部传统长篇和《血泪荡》、《双鞋

记》、《陈双田》等十多部新曲目，且嗓音洪亮，中气十足。二十世纪五十年代后期至六十年代初，曾担任金华曲艺组织的领导工作，还当选为金华县人民代表大会代表。

潘家庭(1916—1968)　　永康鼓词演员。武义县邵宅人。先天失明，十一岁拜师学鼓词，后成为武义一带颇有名气的鼓词艺人。1951年任武义县鼓词曲艺小组组长，后为民间曲艺协会理事。他带头说唱新曲目，1953年带领十三名鼓词艺人在金华地区参加新曲目培训班，学演《刘胡兰》、《三世仇》等新曲目，并天天在农村演出，被誉为普及永康鼓词的带头人。“文化大革命”期间，因被迫停止演出，衣食无着，贫病交加，1968年冬在“我要唱鼓词”的呼喊声中去世。



管华山(1916—1960)　　温州鼓词演员。瑞安县塘下区南山西岸村人，1951年迁居温州市区。十三岁时从侯福祥学温州鼓词，后又拜陈宝焕为师。民国二十五年(1936)以说唱《貂蝉拜月》获永嘉县鼓词比赛第一名，从此声名鹊起，在浙南地区享有盛誉。他的唱腔浑厚朴实，牛筋琴及鼓板的演奏技巧娴熟，说表道白吐字清晰，铿锵有力。二十世纪四十年代，当地流传有“管华山的神”之说法，说明他技艺高超，表演传神。代表性曲目有《玉堂春》、《杨乃武与小白菜》、《孟丽君》等十余部，曾自编新词《三错奇缘》、《半月愁》等。其中1958年编演的《新群英会》，获浙江省首届曲艺会演优秀演出奖；他根据传统曲目《南游传》整理的《陈十四斗玄坛》，也颇受听众好评，且传唱不衰。他对温州鼓词的音乐也有创新，善于在传统唱腔中化出新声。曾任温州市曲艺改进协会主席、温州市曲艺工作者协会首届主席、浙江省曲艺工作者协会首届副主席、温州市第一、二届政协委员。

胡龙喜(1917—1961)　　永康鼓词演员。桥下乡胡塘下村人。自小双目失明，十二岁从师学艺，一生收徒十人，是带徒较多的艺人之一。胡龙喜嗓子好，有“铁板喉”之称。主要活动地域是永康太平、唐先、芝英、桥下、四路一带。他能说唱鼓词曲目五十多个，擅演的代表性曲目有《五美缘》、《双珠凤》、《玉堂春》、《葛藤山》等。

马良溪(1918—1977)　　道情演员。东阳三联水阁村人。原为戏曲演员，工丑角。其父马申芝曾办“大舞台戏班”，他跟班学戏多年，并代父接管戏班业务。中华人民共和国成立后，参加农村业余剧团。1958年后学唱道情，经常在炼钢炉边和水库工地上演出。他的道情筒上刻有“和平说唱”四个大字，人们就以“和平艺人”称呼他。由于早年在舞台上演丑角，从事道情说唱后，表演风格以幽默诙谐、滑稽风趣、语言生动、笑料丰富见长。马良溪还善于创作，常常把新人新事编成道情，并屡屡获奖。

郑明钦(1920—1984)　　温州鼓词演员。瑞安市人。八岁师从林月生学习鼓词，十三岁登台，是飞云江畔名闻遐迩的温州鼓词艺人。他在演唱时的伴奏旋律多变，语言生动风趣。代表曲目有《三门街》、《薛丁山征西》、《七星剑》、《双合同》等，尤以《三门街》最受欢迎。

*中华人民共和国成立后积极投身于温州鼓词的改革，1979 年以《秦*香莲·世美赴考》选回，参加温州地、市曲艺会演获荣誉奖。曾任瑞安市曲艺改进会副主席，瑞安县第四届政协委员。（见右图）



虞友辅（1922—1967）　蛟川走书演员。镇海区郧隘村人。天赋好嗓，年少喜唱民间小曲，后拜朱阿根为师学蛟川走书。去上海结识说唱艺人俞岳兴后，得赠《包公案》等大书，并回乡说唱。1950 年任镇海曲艺协会主任。1953 年 12 月参加浙江省第一届民间音乐演唱会，演唱《包公案》中"捉拿落帽风"一折，获演唱二等奖。1958 年创作新走书曲本《抗台英雄何玲娣》，由张亚琴演唱参加省首届曲艺会演获奖。虞友辅擅演的长篇书目有《包公案》、《飞龙传》、《杨家将》、《五虎平西》等。1963 年后自编自演《桥隆飚》、《黑风》等新书，还移植演出了《血榜记》、《夺印》等书目。他在二十世纪五十年代曾把蛟川走书艺人组织起来，建立了自负盈亏的曲艺演出队。并积极开办书场，培养有文化的走书表演新人。1966 年"文化大革命"开始后，虞友辅多次遭到批斗，不久一病不起，于 1967 年 5 月去世。

张芝卿（1923—1984）　宁波走书演员。鄞县集仕港人。出身贫苦，青年时拜陈开祥、徐才贵为师，学习宁波走书。他善于表现生、旦、净、末、丑各类脚色，且分口清晰，唱法独具。主要擅演书目有《狄青出世》、《紫金鞭》、《乾坤印》等。1956 年 5 月参加浙江省新书会演，演出宁波走书《双轮双铧犁》。曾任鄞县曲艺工作者协会副主席和主席，县政协委员等职。

袁逸良（1923—1984）　苏州弹词演员。江苏常熟人。幼年从事漆匠手艺，后从师徐天翔学习苏州弹词，善唱"张调"、"翔调"。1960 年参加嘉兴南湖评弹团，与其妻马小君拼档。"文化大革命"前，"袁马档"有"浙江老虎"之声誉，在苏、浙、沪书坛有一定影响。所演传统书目有《秦香莲》、《林子文》、《血腺图》等，新编书有长篇《红灯记》、《芦荡火种》，中篇弹词《长江游击队》、《白维鹏》、《杜鹃山》等。其中《白维鹏》1964 年在浙江省现代曲目观摩演出中获创作、演出奖。



钱雁秋（1923—1981）　苏州弹词演员。浙江湖州人。早年师从黄异庵习《西厢记》。二十世纪四十年代，正当其声名渐露时下肢瘫痪，从此加倍努力，提高说唱功力，潜心编写脚本。先后编演了《法门寺》、《梁祝》、《麒麟豹》等长篇。五十年代初与其徒陆雁华拼档，演出于苏沪等地。1961 年加入上海长征评弹团，与杜剑华拼档，编演了长篇苏州弹词《红岩》以及中、短篇数十个。其中中篇苏州弹词《无影灯下的战斗》，短篇苏州弹词《曙光》与《五味斋》等均获好评。"文化大革命"中一度转业，1979 年入上海新长征评弹团任编剧。

叶英美(1925—1964)　　道情演员。义乌市佛堂吴溪叶村人。幼年眼盲,由其叔父抚养,十六岁开始学习道情。中华人民共和国成立后,紧密配合中国共产党和人民政府的各种中心工作进行创作演出,串乡走村,足迹遍及义乌各地。1951 年,他参与组织义乌曲艺艺人联合会,1954 年起连续当选第一、二、三、四、五届义乌县人民代表大会代表,曾任义乌县曲艺工作者协会主席,浙江省曲艺工作者协会副主席。1958 年 7 月,被选拔参加在北京举行的第一届全国曲艺会演,他创作演唱的《虞小玉》在北京长安戏院演出时,引起轰动,三次谢幕,会演结束后由中央新闻纪录电影制片厂拍成电影。同年,他参加全国曲艺巡回演出团,赴全国各大城市演出。他创作演唱的《歌唱总路线》由中国唱片社制成唱片在全国发行;1959 年被评为全国和浙江省文教系统社会主义建设先进工作者。1960 年 5 月,再次赴京参加全国文教群英大会和全国第一届盲人聋哑人代表会议,创作演唱了《歌唱人民大会堂》等曲目,受到党和国家领导人的接见。1963 年,第三次晋京出席全国文教系统群英大会,宴会时,与周恩来总理同桌,周总理亲自给他挟菜。叶英美是中华人民共和国成立初期全国曲艺界的杰出代表,时有"北有韩起祥,南有叶英美"之称。1964 年 8 月患急性肾炎、尿毒症,病逝于金华医院,年仅三十九岁。



林连琴(1931—1980)　　台州道情演员。台州坎门镇西台人。自幼眼盲,十五岁师从移居坎门的平阳人"老王"学唱道情。他的嗓音清亮、唱腔甜美。代表性曲目有《八美图》、《九美图》、《十二红》、《合同记》、《五虎平南》、《珍珠塔》、《高奎假凤球》、《王俊打鱼》等。

蒋子明(1932—1978)　　丽水鼓词作者。缙云县东方镇岱石村人。1956 年兰溪师范毕业后在壶镇小学任教。1962 年因爱好文艺调入县文化馆。少时学过婺剧,到文化馆后致力于传统曲艺创作和改革。1965 年将现代剧《杨立贝》、《红灯记》、《血泪荡》改写成鼓词曲本,并主持盲艺人的培训工作。"文化大革命"中为"鼓词改革小组"成员,由其执笔修改并谱曲的坐唱《女队长》和新鼓词《夜闯龙潭》,先后参加丽水地区文艺创作节目调演和浙江省文艺创作节目调演。



附　　录

附　　录

《浙江省审查民众娱乐暂行规程》

（民国二十年2月26日）

第一条　凡本省之民众娱乐事业，均应依照本规程，受主管机关之审核与检查。本条所称民众娱乐事业，暂以戏剧、影片、说书为限。

第二条　影片检查事宜依照电影检查法办理。

第三条　戏剧说书，非经教育厅、民政厅核准，不得表演。

第四条　教育厅、民政厅应会同组织省民众娱乐审查委员会，委托审核全省戏剧及说书。

第五条　省审查委员会章程由教育厅、民政厅合订，呈报省政府备案施行。

第六条　戏剧说书负责人得具备申请书、连同剧本、或说明书等，申请教育厅民政厅审核。各县、市政府亦得依照前项手续，转行申请。

第七条　戏剧说书无左例事情之一者，应予以许可；否则予以纠正，或禁止。

一、违反党义，提倡邪说者；

二、迹近煽惑，有碍治安者；

三、提倡封建思想者；

四、提倡迷信者；

五、迹近海盗，引导作恶者；

六、描摩淫亵，诱惑青年者；

七、情状残酷，有伤人道者；

八、侮辱个人或团体之情事者；

九、其它有害于观众之身心者。

第八条　戏剧说书经审查合格者，由教育厅民政厅公布之；

第九条　各种民众娱乐事业，能引起观众美感，并合于右例标准之一者，应予以奖励。

一、起民族精神者；

二、倡民族思想者；

三、灌输科学思想者；

四、其它有益于观众之身心者。

第十条　各县、市政府、所属区公所，应予各种民众娱乐事业表演时，施以检查，检查通则可订之。

第十一条　各县市民众审查细则，应由各县市教育局公安局依照检查通则会拟，送请县市政府核转教育厅民政厅备案。

第十二条　各县市政府应于每年六月及十二月终，将检查民众娱乐工作，填写报告表，是据教育厅民政厅备案。前项表式由教育厅民政厅定之。

第十三条　本规程自省政府公布日施行。

（《浙江省政府公报》1142 号）

浙江省文化局“关于整顿曲艺队伍为进行民间说唱艺人登记作好准备工作”的通知

化艺陈(56)字第 55—2 号

我省民间说唱艺术形式多达十余种，有曲艺艺人 2600 多人，这一支与广大群众有着密切联系，有着雄厚群众基础的文艺队伍，在以往的各个政治运动中曾起了不少作用。但由于曲艺艺人是个体活动的，极其分散，过去我省对曲艺艺人的领导管理没有明确、具体的方针，放松了领导。因此，有不少残废者（瞎眼等）、迷信职业者、剧团冗员以及以说唱为手段而达到其他营业目的的和仅仅会唱一、二只小曲的乞讨者、失业者，甚至于坏分子、流氓等都流入曲艺界，造成了曲艺队伍混乱现象，使各地文化主管部门对其领导管理的困难，影响了曲艺改革工作，使曲艺工作不能适应社会主义的需要。

根据上述情况，我局计划在今年上半年完成对全省各种说唱形式的艺人的登记工作，以便加强领导管理，积极改革、发展曲艺工作，以适应当前社会主义革命高潮已经到来的形势需要，满足与丰富广大工农群众的文化生活。

对现有各种说唱形式的艺人进行登记，乃是一项复杂、细致的工作，为了使这一工作的顺利进行，各县（市）需作好下列准备工作。

一、总结 1955 年曲艺改革工作。

二、严格控制签发介绍信、防止艺人的盲目发展和流动。

三、对现有说唱的人员(包括流动在街头说唱者)应作详细的调查、摸底,掌握下列情况,为登记作好充分准备:

1.全县(市)现有各种形式的说唱人员各多少?真正的曲艺艺人有多少?其中解放前已演唱曲艺而现在水平极低的,以及过去是迷信职业者,以说唱为手段而从事于其他行业转入曲艺界的,各有多少人?其政治历史、演唱水平、生活情况如何?

2.现有说唱人员中因残废(瞎眼、拐脚等)而丧失劳动力的和只能演唱一、二支小曲或门头词以乞讨为主的,并估计其今后不能以演唱曲艺而需要社会救济,或作其他安置的,各有多少?

3.以农业为主以说唱为副的,原有多少人?随着农村合作化运动的开展,现在已放弃演唱而从事于农业生产,或已专业从事演唱的有多少?

上述情况的调查,可通过原有之曲艺艺人协会及曲艺艺人骨干进行,也可应用社会力量及与其他有关部门配合。调查了解后,将情况以及根据情况提出今后处理意见和困难写成报告于3月10日前上报我局。

1956年2月6日

主送机关:各县(市)人民委员会(文教局、文化处)

抄送机关:各专署文教科、各县(市)文化馆

浙江省文化局、浙江省民政厅、浙江省劳动局、浙江省公安厅、浙江省商业厅《关于颁发浙江省曲艺、杂艺、傀儡戏等艺人登记管理办法的联合通知》

化艺(56)字第50号

(56)民社字第6903号

(56)劳配字第3318号

(56)公叁字第528号

(56)商改字第186号

各专署,各县(市)人民委员会:

我省曲艺、傀儡戏(包括提线木偶、杖头木偶、布袋木偶、皮影戏)、杂艺(包括杂技、马戏、魔术等)等艺术具有着悠久的历史和优秀的民族传统,为我国宝贵文化遗产的一部分,

深为广大群众所欢迎。过去在满足群众文化生活的需要及为政治服务方面，都起了一定的作用。但是由于过去我们对这几门艺术放松了领导和管理，致使其演出质量未能得到很快的改进和提高；同时，还有不少非艺人（如迷信职业者、乞讨者、无业可就者和政治面目不清者），仅凭会唱一、二支小曲或变一、二套戏法也就参加了曲艺、杂艺队伍；有的则以曲艺、杂艺为手段招览顾客进行卖肥皂、卖药等商业活动，使这几门艺术的队伍非常复杂和混乱。为了贯彻"百花齐放，推陈出新"的方针，促进这几门艺术的繁荣和发展，必须对这几门艺术的艺人、团体进行登记。通过登记全面地了解这几门艺术的情况；与各地文化主管部门建立固定的领导关系，以便进一步加强领导和管理，保障艺人的合法权益，帮助其不断改进和提高演出质量，发扬其优秀艺术传统，使之更好地为社会主义建设服务。

曲艺、杂艺、傀儡戏等艺术的登记，是一项极其复杂、艰巨的工作。它不仅有关这几门艺术的发展问题，同时也关系到很多人的生计问题，牵涉到社会劳动就业的问题。因此，登记工作决不能粗暴或简单从事。

兹对登记工作的有关问题指示如下：

一、登记工作的方针

积极促进曲艺、杂艺、傀儡戏等艺术的百花齐放，充分调动从事于这几门艺术的人员的积极性。为此，在登记工作中必须掌握：凡是艺人都能领到登记证或临时演出（演唱）证；非艺人应根据其所长和其劳动力进行归行归业；老弱残疾者亦有其归宿。原则上对过去从事职业演唱者的登记尺度放宽，整个处理应慎重。既防止由于草率处理而埋没、扼杀了一些优秀艺术形式和艺人；严防对水平低下的艺人或非艺人踢开不管而造成失业或流离失所及一切可能发生的事故发生。

二、登记工作的步骤和做法

1、准备阶段：

（1）组织领导：各地应以文化主管部门为主，和当地民政、劳动、公安、商业等有关部门共同建立本地区的登记工作组织，在党委文教部或宣传部领导下开展工作。如当地这几门艺术的艺人极少，亦应由文化主管部门负责，在与民政、劳动、公安、商业等部门共同配合下进行。

（2）干部学习：组织参加登记工作的干部学习"本省曲艺、杂艺、傀儡戏等登记管理暂行办法"等有关文件。通过学习对干部进行政策思想的教育，展开深入讨论，达到真正领会登记办法的精神实质，正确掌握政策，这是搞好登记工作的重要一环。参加登记的领导干部必须亲自掌握学习。

（3）调查摸底：组织力量对本地区的曲艺、杂艺、傀儡戏艺人、团体的情况进行调查，全面具体、深入地摸清其业务水平、从业年限、政治历史等情况。若系非艺人并决定予以处理者，则应摸清其究属何行何业，或可就何行何业等，做到事先心中有数。

(4)拟订登记工作计划:全面掌握情况之后,根据"登记办法"及本指示精神拟订计划报省文化局(报省文化局一式五份,并抄报当地党委部门)审批后进行。对拟处理人员应作出处理方案。如计划举办学习班的需造好预算报省文化局核批。

2、登记及处理阶段

(1)对申请登记者进行宣传教育,教育内容一般需有两个,一为登记的目的意义,一为"登记办法"。通过教育,提高其觉悟,使艺人明白登记工作是繁荣、发展曲艺、杂艺、傀儡戏艺术的一项重要措施,是艺人自己的事情;使非艺人和业务水平低下者明白政府对他们的照顾,消除顾虑,从而拥护登记工作。宣传教育的方法:艺人少的地区一方面通过报刊宣传、书信联系等方式,同时对前来登记者进行个别教育;艺人多的地区可用短期训练班的方式进行。训练时间一般不超过六天,以免影响艺人生活。

(2)登记发证:在艺人明白了登记意义和提高觉悟的基础上开始进行登记,对来申请登记者按标准审查,然后由受理机关向艺人宣布登记结果,发给登记证或临时演出证。

(3)处理问题:对现已从事演唱而水平极低又无发展前途的非艺人尽可边登记边处理;处理办法:有文化、技术或具有劳动力者,由当地劳动部门根据国家建设需要进行调配;盲人较多的地区可会同手工业等部门根据可能条件组织他们进行力所能及的生产,必须时可由民政部门给予少量社会救济作为资金;城市个别老弱残废者,无家可归、无依无靠者,可由教养院予以收容;若其家在农村,可动员其回家,由农业社根据情况适当安插;至于以演唱为手段进行商业活动者,已经商业部门登记的由商业部门管,未登记的目前暂让他自营,不作为艺人登记;凡属反革命分子、各种犯罪分子以及政治面目不清、来历不明和无正式户口的分子的有关材料,由公安部门分别不同情况研究处理。

如当地在登记期间,在处理安插工作上目前还有困难者,仍应发给其临时演出(演唱)证,待今后创造条件逐步处理。

3、总结:各地在登记工作结束后,应将工作总结连同登记的全部表格等上报省文化局备案。

4、注意事项:

(1)登记只是加强对曲艺、杂艺、傀儡戏等艺术领导管理的开始,不能要求过高,不能要求通过登记解决所有问题。因此,既要防止急躁粗暴的做法,也要防止马马虎虎不负责任的敷衍作风。

(2)曲艺、杂艺、傀儡戏艺人在登记中须填写各项表格,其目的主要是使文化主管部门了解掌握艺人各方面的情况。应教育艺人忠诚老实地填写,但不能和社会肃反问题混同,更应防止在填写履历表时追逼交待等偏差。

(3)提高警惕,严防反革命分子和各种坏分子对登记工作进行造谣、破坏活动。

三、登记时间

自本年10月开始至1957年3月前结束;但处理工作则不受此时间限制。

四、经费问题

1. 登记所需之各项表格由省文化局发给，不向艺人索取成本费。(该项表格约在10月中旬下发，各地如在10月前进行登记的，可来函向省文化局索取式样参照填写。)

2. 举办训练班的县、市，艺人学习期间的伙食费、公杂费全部由省文化局按规定标准发给；艺人路费，原则上自筹，有特殊困难者，可由省文化局酌情补助其一部分。各地应事先造预算报省文化局核批。

五、其他

1. 登记结束后，曲艺艺人较多的县、市应按曲艺形式建立"曲艺艺人联合会"或"曲艺改进协会"之类的群众组织。傀儡戏、杂艺艺人较多的县、市应建立类似的组织(原有此类组织的，可以整顿加强)。此类组织不能强求一致，但其性质一律应是群众性组织。其主要任务是组织艺人进行学习，研究改革和提高艺术质量，发掘整理传统的艺术遗产。文化部门可通过这一组织加强对艺人的领导管理，加强对艺人的教育和改造；并在可能条件下协助他们举办福利事业。组织的经费可用艺人交会费等办法解决。对于从事独立活动的艺人，应保持其原有的流动演出方式，不得强求集体化和集中，其中可能而又自愿搭档搭班的应该允许他们搭档搭班。

2. 把有创作改编能力的和艺术水平较高的曲艺、杂艺、傀儡戏艺人，建立研究小组或创作整理小组，成为各种艺术形式改革的核心。

3. 登记结束后，各地文化主管部门应对今后如何加强对这几门艺术的领导管理作出计划。

随文附发"浙江省民间职业曲艺艺人登记管理暂行办法"、"浙江省民间职业半职业傀儡戏、杂艺等团体登记管理暂行办法"各一份，希接本通知后即进行研究，认真贯彻。

附件如文。

1956年9月15日

抄送：中华人民共和国文化部，省委文教部，各地、县(市)委文教部，江苏省文化局，上海市文化局。

附：

《浙江省民间职业曲艺艺人登记管理暂行办法》

一、为贯彻"百花齐放，推陈出新"的方针，加强对本省曲艺艺人的领导和管理，保障其合法权益，逐步提高其演唱质量，以促进我省曲艺艺术的繁荣和发展，更好地为社会主义建设服务，特制定本办法。

二、凡在本省各地经常演唱的职业曲艺艺人和曲艺团体(包括评话、评弹、鼓词、摊簧、

新闻、犁铧文书；四明南词、三跳、杭曲、农民书、道情、花鼓清唱及其他曲艺形式），均须在本办法公布后，向居住地或经常演唱地的县、市文化主管部门申请登记，未经登记者，今后一律不得再作营业演唱。

三、凡在本办法颁布前，从事曲艺职业，现在还是以曲艺为职业者，经审查确具有一定演唱水平和演唱年限者，由受理机关批准发给登记证，报省文化局备案。不合格者，可暂发给临时演唱证或另作其他处理。对批核结果不服者，可在两个月内向受理机关或上级文化主管部门提出申诉，在申诉期间，可由受理机关发给临时演唱证。

四、凡申请登记之职业曲艺艺人、团体，均需填写《曲艺艺人登记申请表》、《个人履历表》（团体须填写《团体概况表》、《演职员概况表》）、《演唱节目表》各一式三份，报送受理机关审查。

五、在本办法施行后要求职业演唱曲艺者，仍须申请登记，经受理机关审查符合下列2个条件者，得批准登记，发给登记证，报省文化局备案。

1. 有一定的艺术水平；

2. 有一定数量的节目，能维持经常营业演唱者。

凡未经批准而不服者，可提出理由，申请重新审查或向上级文化主管部门提出书面申诉；但未经批准登记前，不得作营业演唱。

六、业经登记的民间曲艺艺人、团体，应积极演唱优秀节目；从事曲艺艺术的改革工作，发扬曲艺艺术的优良传统，提高演唱水平。此外，还须遵守下列规定：

1. 出县赴外地演唱，应将计划流动地区、时间，报送原登记机关签发定期旅行演唱证，期满返县应将旅行演唱证向原发证机关缴销或调换；

2. 二人以上的曲艺演唱团体之人员变动时，应报原发证机关核准、备案；

3. 如欲转业或停业时，应向原发证机关申请，并缴销登记证或临时演唱证。

七、凡领到临时演唱证者，文化主管部门在一定时期后，应对其重新进行审查，如合标准者，应换发登记证；仍不合格者，应缴销其临时演唱证。

八、对业经登记的曲艺艺人、团体，各地均应切实保障其合法权益。对经常演唱优秀节目，或在曲艺艺术改革上有一定的成绩的曲艺艺人、团体，给予奖励。

九、业经登记的曲艺艺人、团体，如不遵守本办法第六条各项规定或发生下列情事者，原发证机关得按情节轻重，给予适当处理。必要时可报经省文化局批准撤销其登记证和临时演唱证。

1. 演唱质量低劣，无法维持营业演唱者；

2. 以说唱为手段，进行迷信或其他营业活动者。

十、自 1957 年 4 月起，无登记证和临时演唱证之曲艺演唱人员，一律不得进行营业演唱。

十一、本办法不适用于以说唱为手段而进行商业活动者。

十二、本办法自颁布之日起生效。

浙江省文化局
《关于曲艺艺人收授学员规定的几个参考意见》

为了有计划的培养各种曲艺形式的新生力量，防止盲目发展，更好地繁荣曲艺事业，特对本省曲艺艺人收授学员提出以下意见，供各地参考。各地可根据当地艺人实际情况，制定具体办法。

(一)师资条件

1.在群众中具有相当艺术声望的曲艺艺人，且有教授能力，并愿积极负责培养学员者；

2.作风正派，要求进步，具有五年以上的艺龄，并有优秀的演唱节目。

(二)师资确定的办法

首先由艺人自己的组织(各种曲艺形式的协会)先行评定，然后再报请文化主管部门审查批准。

(三)学员条件

1.年在十三周岁以上二十五岁以下的男女青年，具有高小文化程度；

2.确系自愿要求学习曲艺，并有区(街道办事处)以上政府证明。如是在学、在职或农业生产合作社社员，还必须有本单位的介绍信。

(四)收授学员的办法

1.教师吸收学员必须经当地文化主管部门批准；

2.师徒双方均须根据“尊师爱徒”的精神，认真教学，并应订定教学计划，呈报文化主管部门审核；

3.教师教授学员可以收取教授费，其数目不应过大，可由师徒双方协议确定，各地文化主管部门根据具体情况提出意见；

4.学员在学习期间，一切生活费用自理，在登台实习演唱后，教师应根据其艺术程度给予一定的报酬。

(五)学员实习演唱和正式营业演唱的规定

1.学员学习一般的需半年以上，始准随师登台实习演唱。随师登台实习演唱时，应有曲艺协会出具证明，由文化主管部门批准；

2.学员习艺期限，根据各种曲艺形式决定，一般不得少于一年。满业后，须遵照本省曲

艺艺人登记管理暂行办法的规定申请登记，经受理机关审批，发给登记证，始可正式营业演唱。

（1956年）

浙江省文化局《希调整曲艺艺人与书场关于减免娱乐税款分配比例的公函》

化艺(57)字第114号

嘉兴、湖州市文教局：

自国务院颁布减免娱乐税的条例以来，我省各地在曲艺艺人与书场的拆账上也作了调整，一般能按照中央精神将免缴税款的绝大部分归艺人所有，杭州市并将全部税款交给艺人。但根据曲艺艺人反映：湖州市和嘉兴市的税款分配得不合理。湖州市将0.02元税款由艺人与书场各得0.01元，嘉兴市0.02元税款，艺人只得0.0086元（相当于全部税款的43％），而书场却得0.0114元（相当于全部税款的57％），这种做法是不符合减免娱乐税的精神的。按中央文化部1956年5月20日(56)文艺财字第54号《关于文化娱乐税减税与免税两年的指示》第三条："……戏剧演出实行减税与免税的精神和目的，是在于促进演出团体企业化，提高艺术质量，扶助艺术事业发展，丰富人民的文化生活，因此，税务减、免而增加的实际收入绝大部分应该归于剧团，……剧场应该积极地从改进经营管理、组织观众、增加上座率方面来增加收入。……"你市就根据以上精神检查一下当地书场与曲艺艺人之间税款分配的情况，不合理者应与有关方面商讨并予以调整。我局意见：在一般地区，艺人所得应占税款总额的80％左右为宜。并希望于本年4月1日前调整完毕（过去书场多得部分不予追究）。

1957年3月8日

抄送：中央文化部，各专署文教科，其他各县、市文教（文化）局（科、处）

浙江省文化局
《关于举行全省首届曲艺会演的通知》

化戏(58)字第151号

各市、县人委文化(文教)局、处、科:

为了在曲艺界大力贯彻文艺为工农兵服务,为政治服务,及"百花齐放、推陈出新"的文艺方针,积极鼓励曲艺创作,深入全面地挖掘我省各种曲艺艺术的优秀传统,广泛地开展艺术交流,推动各曲种的相互学习与社会主义竞赛,从而推动曲艺艺术事业大跃进,以适应工农业生产突飞猛进的新形势,更好地为我省在五年内实现工业化和农业电气化、机械化、化学化服务,为社会主义建设服务,我局决定在今年6月中旬举行全省首届曲艺会演(3月初省曲艺座谈会上已作布置)。现在,就会演的目的、要求、规模及节目的选择等问题作如下通知:

一、会演的目的要求

1. 通过会演,鼓励推动创作反映现实斗争生活的曲艺作品;广泛深入地挖掘我省各曲种的优秀节目,以扩大、丰富演唱节目,更好地为政治、为生活服务。

2. 总结交流下乡、上山、下厂、下海,把曲艺送到工农兵门上去和开展及时、普及、深入、经常的宣传活动的工作经验,以便促使曲艺工作更好的为工农兵服务。

3. 通过艺术交流,相互观摩学习,以推动各曲种在继承传统的基础上积极改进,提高演唱水平。

4. 通过会演,选拔出一批优秀节目和优秀艺人参加8月初在北京举行的全国曲艺会演。

二、选拔范围的方针

为体现"百花齐放、推陈出新"的精神,保证会演丰富多彩,保证成为一个真正的艺术交流与学习的大会,选拔方针为"广泛深入,坚持质量"。凡属本省管理下的一切曲种(包括外来的曲种,但不包括京剧、越剧等戏曲清唱形式及地方小戏),不管任何演出形式和风格,只要具有一定的思想艺术水平和艺术成就的,均可从县(市)会演评比选拔参加省会演。选拔时,应考虑到节目质量和演员的成就二个基本方面,尽量作到各曲种均有自己的优秀节目和优秀演员参加。

关于选择工作的具体要求和原则:

1. 为积极鼓励曲艺反映现实生活,首先,要选拔反映我国社会主义革命和社会主义建设,特别是反映当前波澜壮阔的工农业生产大跃进的斗争生活,并为工农兵群众所喜爱的

节目。要求在参加专区和省曲艺会演节目中，反映现代生活的节目至少占会演节目总数的一半。

2.为鼓励发掘、整理传统节目，继承和发扬优秀传统，应尽量选拔一些最能表现本曲种的特色或有较高表演技术的优秀传统节目。

3.参加省会演的节目，一般在十分钟左右，最多不得超过三十分钟。超过的须报省批准（如长篇则可选择其中最精彩的一段）

4.节目质量的高低是决定会演成败的关键，各地必须做好节目选拔工作，凡参加会演的节目，须具有一定的思想性和艺术性，且受群众欢迎者。鉴于优秀的现代曲目不多，应立即组织创作力量，大力开展新节目的创作；同时亦应重视优秀传统节目的发掘、整理、改编工作。

5.应保证大部分有较高艺术威望和确有一定艺术成就的演员参加会演，同时，要重视选拔一批后起之秀的青年演员。

6.各地在评选参加会演的节目时，应优先选拔富有地方色彩和具有广泛群众基础的曲种。

三、评奖问题

为鼓励我省曲艺工作者积极从事曲艺创作，开展社会主义竞赛，凡在曲艺创作和继承、发扬曲艺艺术传统及上山下乡为工农兵演唱方面有卓著成绩者，给予奖励。

奖励分以下三种：

1.节目奖：奖给具有较高思想性和艺术性，并具有该曲种特色的创作、改编、整理节目的作者；

2.表演奖：奖给在表演艺术上有显著成就和一定才能的演员和伴奏者。以现场演出作为评奖主要依据，适当照顾其群众威望。

3.优秀工作奖：奖给积极地下乡上山为工农兵演唱，为政治、为生产服务有显著成绩，及对曲艺工作上有重大贡献的艺人和曲艺工作者。

四、曲艺会演的步骤、时间、规模

1.会演步骤：分县（市）、省二级举行曲艺会演。凡曲种和艺人较多的县、市，均可举行曲艺会演；如因人力、时间及其他客观情况（如曲艺艺人少等）不能举行曲艺会演的，可采用小型观摩演出的方法或组织选拔小组，在已发现的优秀艺人和优秀节目中加以挑选。各专区须组织会演选拔组，巡回参加各县（市）曲艺会演，从县（市）会演得奖节目中选拔最优秀节目参加省会演，或组织几个小组分片分头选拔。其目的在于使专区领导上心中有数，方式由专区自定。

2.会演时间：省会演决定在6月中旬举行，为期七天；各县（市）会演应在5月中旬以前结束。会演时间不宜过长，一般不得超过四天。

3. 参加会演人数：根据勤俭办事业的方针及不影响或少影响曲艺艺人演唱活动的原则，会演规模不应过大。省会演总人数为一百六十人，其中演出代表一百二十人，观摩代表四十人。各地会演的人数亦不应过多。兹将各专区、市参加省会演代表名额列后：

杭州市演出代表三十人，观摩代表四人；

嘉兴专区演出代表二十人，观摩代表八人；

宁波专区演出代表二十人，观摩代表八人；

温州、台州专区演出代表二十人，观摩代表十人；

金华、建德专区演出代表十五人，观摩代表七人；

舟山专区演出代表十五人，观摩代表三人。

4. 参加会演代表的政治情况一律由各县、市负责审查，凡在整风中经重点批判或有严重政治历史问题或品质恶劣者及其他坏分子，一律不得参加会演。

5. 观摩人员应尽量包括各地曲艺协会的负责人、曲艺工作干部。

五、经费

1. 会演应本着勤俭办事业，反对铺张浪费，励行节约的精神，力求多办事、办好事、少花钱。会演与公演相结合，在不妨碍会演工作进行下，组织优秀节目对外公演；公演收入作大会经费。

2. 各县、市会演经费，除公演收入外，不足部分在各县、市文化事业经费中开支。

3. 参加省会演的艺人的膳宿及来回旅费由省负责；会演期间一律不发艺人生活补贴费，个别艺人特殊困难者，按节约精神酌予少量补助。

4. 送省会演的曲艺脚本及制作幻灯片等经费开支，由各地自行负责。

六、各地接到本通知后，应立即进行会演的准备工作

各专区务须在5月底将参加省会演有关材料报局：

1. 代表团名册(包括表演、伴奏人员和观摩人员等)一式二份。名册内注明代表的姓名、性别、年龄、艺龄、民族、籍贯、演唱曲种、每月平均收入、政治情况、在群众中威望、经常活动地区等等。

2. 节目单一式二份。内容包括节目名称、作者(要注明系原著、改编、口述、整理或创作)、演唱者、内容提要、演唱时间、曲艺形式、曲种流行地区。

3. 曲种介绍一式三份。各专区各个曲种的简要介绍(包括曲种源流发展过程、流行地区、有多少传统节目、曲调等等)。

4. 节目脚本一百份。

5. 除评话外，各曲种的唱词，应用幻灯字幕，以助观摩学习。

6. 近几年来，各地创作、改编、整理的曲艺节目很多，除少数的、片断的参加此次会演外，各地还应通过会演，向我局推荐一批优秀节目，有曲艺艺人的县、市，每县(市)至少送

五个以上，以便省内挑选后推荐给中央评奖。

7. 各地曲艺艺人在下乡上山、下厂下部队方面，曲艺创作方面、培养下一代方面、曲艺协会工作、曲艺规划、安排等方面有经验的，应整理成书面材料一并寄上，以便在曲艺会演时介绍。

1958年4月4日

抄送：中共浙江省委宣传部、中华人民共和国文化部艺术局

浙江省文化局
《关于今后曲艺工作的指示》

化戏(58)字第413号

各专署、县(市)文教(化)局(科、处)：

今年7月间在杭州举办第一届省曲艺会演和召开全省曲艺工作者代表大会，并成立了浙江省曲艺工作者协会；会后选派优秀节目和代表到北京参加第一届全国曲艺会演、全国曲艺工作者代表大会和全国曲艺工作会议。

全国会演和会议总结了九年来曲艺工作的成绩和经验，并提出今后曲艺工作的方针任务是：必须加强党的领导，调动一切积极力量，大力开展群众业余的和职业的曲艺活动，实行社会主义新曲艺的大普及；整顿、扩大曲艺队伍，根据民间艺人适宜分散活动的特点，通常灵活多样的组织形式，将广大艺人组织起来，推动、支持、鼓励与帮助他们上山、下乡、下厂、下部队，改造思想，并迅速提高政治、文化、业务水平；大力发展反映社会主义现实内容与工、农、兵革命斗争史实的新曲艺，同时要有计划地全面发掘、整理优秀的传统曲目，使古为今用，贯彻“百花齐放，推陈出新”方针，使曲艺更好地为工农兵服务，为社会主义革命和社会主义建设服务。会议还向全国曲艺工作者提出了以下的行动口号：紧密配合政治宣传任务，广泛开展群众业余的和职业艺人的曲艺活动，特别要发展业余曲艺活动，争取在两年内，在曲艺流行地区，大多数的农业合作社和工矿、学校、机关的文艺组织都有自己的业余曲艺宣传员，并能经常编唱曲艺节目；争取在两年内根据不同曲种、班档和艺人具体情况，大多数曲种在整个上演曲目中，现代曲目分别达到40%到70%，并争取有大批现代曲目具有高度的思想性、艺术性和表现技巧，成为优秀的保留曲目；争取三年内基本上将优秀的传统曲目发掘完毕，并选择、整理上演；曲艺工作者要在短时期内成为又红又专的多面手，成为脑力劳动与体力劳动相结合的共产主义的新人。每个艺人都参加一定的组

织，在党的领导下，为社会主义服务；争取两年内所有主要曲种都建立起各种培养二代的工作；争取在半年内扫除青壮年艺人中的文盲（盲艺人除外），将曲艺队伍整顿完毕，并迅速改变少数艺人从旧社会带来的不良习气和生活作风。

根据以上精神和我省具体情况，提出我省今后曲艺工作的任务和要求如下：

（一）加强党对曲艺工作的领导，整顿队伍，拔白旗、插红旗。争取今年全部组织起来，同时积极参加劳动锻炼，要求三年内大部分曲艺艺人成为又红又专的多面手。继续发挥曲艺协会的作用，专区、县可考虑设立职业的曲艺团（队），以推动曲艺工作的开展。

（二）充分发挥曲艺的尖兵作用，使之成为生产建设、为社会主义革命服务的有力工具。目前大力宣传钢铁、人民公社和反对美帝武装侵略，做到家喻户晓，深入人心。

（三）继续贯彻“百花齐放，推陈出新”方针，加强对曲艺创作的领导，广泛组织专业及业余的曲艺创作。苦战一年，做到现代曲目在全部上演曲目中占50%至60%，争取大批的曲目具有高度的思想性和艺术性，成为优秀的保留节目。要求今年各县、市出版油印或铅印的现代曲目选集二至三本。争取1960年前基本上将优秀的传统曲艺发掘、整理完毕。

（四）大力开展业余的曲艺活动，实行曲艺大普及。今年各地可举办短期训练班，吸收工、农群众中的文娱活动骨干，由专业曲艺艺人传授。力争两年内全省各公社、厂矿、机关、学校的文化娱乐组织内，都有业余的曲艺组织，并开展经常性的活动。

（五）大力提倡和帮助曲艺艺人解放思想，破除迷信，大胆进行艺术改革。加强与新文艺工作者的合作，丰富音乐和唱腔，改进表演艺术，在继承传统的基础上有新的发展。要求曲艺艺人较多的县、市尽可能的派干部参加曲艺队伍，加强领导。

（六）大力培养年轻一代。各地可吸收工、农青年业余曲艺演员参加专业曲艺队伍，也可采取办训练班或带徒弟等方式，培养又红又专的曲艺演员。

（七）迅速提高现有曲艺艺人的文化水平。要求今年扫清曲艺艺人中的文盲（除盲艺人），两年内一般都达到初中程度。盲艺人集中的县、市可重点办盲文学习班，组织部分盲艺人学习。

（八）加强对曲艺演出场所的领导。坚决清除旧社会遗留下来的陋规恶习，要求艺人与书场、茶馆建立起新的关系。

（1958年10月3日）

浙江省文化局、浙江省文联《为举办全省音乐、舞蹈、曲艺、木偶、皮影会演的联合通知》

文群(59)字第 35 号

文办(59)字第 01 号

各专署、县(市)文教(化)局(科、处),各地文联(音协、曲协):

在党的社会主义建设总路线的光辉照耀下,随着工农业生产大跃进,文化艺术趋向空前的繁荣。为检阅我省大跃进以来的音乐、舞蹈、曲艺、木偶、皮影艺术的创作和表演上的成就,特决定于 4 月初,举行全省音乐、舞蹈、曲艺、木偶、皮影会演。通过会演,观摩学习,交流经验,进一步繁荣以上各项艺术,推动文化艺术大普及,并在普及基础上不断提高,更好地贯彻"百花齐放,推陈出新"和"文艺为政治、为生产、为工农兵服务"的方针,促进 1959 年生产建设更大、更好、更全面的跃进,以更多、更好的作品和节目,向国庆十周年献礼,并从中选拔一批优秀节目和演员,参加协作区和全国会演。现将会演有关事项通知如下:

一、会演定于今年 4 月初(具体时间另行通知),在金华举行。为便于演出上的组织、观摩等有关工作,会演分二阶段进行:先演出音乐、舞蹈,结束后,再演出曲艺、木偶、皮影。参加会演的节目,由各专区选定报送,经大会批准后参加演出。

二、对节目的要求

参加会演的节目,应根据"百花齐放"精神,题材要广泛,形式多样。应该有大量的,反映现实斗争生活,用社会主义、共产主义思想教育人民的,并具有鲜明的民族、地方色彩的节目;同时,也应当注意选拔革命历史题材的,以及优美、健康的民间传统节目,更应特别注意在民间传统基础上有所发展和创造的优秀节目。这些节目,应该是群众所喜闻乐见的,是专区的优秀节目。

在音乐方面,可以有创作的歌曲、器乐曲,或民间流传和经过加工、改编的山歌、民歌、民间器乐曲,可有独唱、对唱、齐唱、合唱、联唱、小组唱、表演唱和器乐独奏、合奏等。舞蹈方面,可以有创作的表演舞、民间舞、古典舞和各种形式的歌舞、哑舞等。

曾参加过以前全省会演的节目,如经适当加工、改编,有了新的创造和发展的,同样可参加此次会演。

三、参加会演的人员和代表团组织

参加会演人员，分演员与观摩人员，均以专区为单位组织代表团。温州、宁波两市分别与所在专区合并组成，杭州单独组成一个代表团，代表团各设团长一至三人，下设秘书、学习、演出、生活干事各一人(可由观摩代表担任)。

演员不分专业、业余，专区(市)可视节目(包括专业剧团、文工团的音乐、舞蹈节目)需要，统一调配和确定人员。音乐与舞蹈节目混合演出，共计六场：嘉兴、金华、温州、宁波四代表团各一场，舟山与杭州市代表团合并一场，浙江民间歌舞团一场。曲艺、木偶、皮影节目共计四场。

观摩人员：嘉兴专区四十人，温州专区(市)六十人，金华专区六十人，宁波专区(市)四十五人，杭州市(包括所属各县)二十五人，舟山专区十人。分配至各县名额，由专区(杭州市由市)视需要确定。其条件是：文化艺术工作领导者或组织辅导者(包括学校音乐教师)、文艺骨干、老艺人、创作人员、编导、演员等。不论是演员或观摩人员，须注意挑选政治思想好、劳动生产好、工作好的。参加节目演员，于节目演出前一日报到，演毕留下观摩一天后回去。观摩人员自始至终参加大会。

四、注意事项

1. 各地在进行会演的有关准备工作时，都必须紧密配合当地当时的政治、生产中心，特别是当前的整风工作。防止为会演而会演的偏向。

2. 专区、市可采取适当办法，选择优秀节目，参加省会演。对前一时期发现或评选出来的优秀节目，要进行整理、提高。同时，注意对民歌手、民间器乐演奏人才的发现。

3. 各专区、市参加省会演的节目，其内容简介、演出所需时间、演员人数，准予 3 月 20 日前上报我局，以便安排。节目内容材料(包括歌曲、器乐曲的曲谱；舞蹈的动作说明、舞曲；曲艺、木偶、皮影的脚本等)每种翻印二百份，并附创作或加工改编经过说明，于 3 月底前送交大会。

4. 其他问题另行通知。

各地在接通知后，希即请示党委，进行研究安排，结合当前中心工作，积极作好会演的有关准备工作，并把准备情况，随时与我们取得联系(来信寄杭州遂安路 2 号)。

1959 年 2 月 19 日

抄送：省委宣传部、省人委、省工会、团省委，各地、县(市)委宣传部，各县(市)文化馆。

浙江省文化局
《进一步加强对曲艺队伍的管理的几点意见》

文戏(62)字第51号

各县(市)文教(化)局(科、处):

我省曲艺队伍,自1958年登记以来,几经整顿,基本上改变了解放初期那种庞大、复杂的局面。不少地区并将个体分散的曲艺艺人组织起来,建立了不少集体所有制性质的曲艺团、队,进一步加强了领导管理。这既有益于曲艺事业的提高和发展,又能使曲艺艺人更有计划地为观众服务。但近年来,各地有一些原先由于水平低下或其它原因而转业或回乡参加农业生产的人员,又擅自恢复演唱。此外,尚有社会上一些好逸恶劳的人,凭着会说一部或几回书,或会唱几出和几支小曲,离开自己的生产岗位,到处流窜,他们既不遵守政府法令,向所在地文化主管部门申请登记,也不注意演唱节目的思想内容的艺术质量,而有些地区文化领导部门仅考虑到满足群众文化娱乐的需要,没有加以管理而容许他们演唱,加上不少地区对书(词)场未切切实实地管起来,使他们有机可乘。有些县、市还吸收了一批外地的艺人,组织曲艺团队,夸大了曲艺事业的提高和发展。鉴此情况,特提出下列几点意见供各地参照执行:

1. 凡原系曲艺艺人,先前因水平低而动员其转业或参加农业生产的人员,目前有恢复演唱活动的要求,经本人申请,由县、市级文化主管部门审查,确符合条件者,可重新发给登记证,准许其在一定地区演唱,或发给临时演唱证,准许其在一定地区内作季节性的演出,并通过曲艺协会加强对他们的领导和管理。

2. 原不是曲艺艺人,而现从事其它职业者,目前却在流动演唱的人员,如原系由专业剧团整编出来的人员,其中有的在政治上、艺术上又符合从事曲艺演唱条件者,可以发给其曲艺登记证或临时演唱证,准其演唱曲艺。其它应一律劝导其归原单位,或动员其回乡生产,不得任其盲目流窜。

3. 为了更好地对曲艺艺人加强管理,满足群众文化生活的需要,各地文化行政部门应指导曲艺协会加强对曲艺艺人的管理(书场也可以委托曲协管理),曲艺艺人应根据艺术水平和原有的习惯流动范围,可划定活动地区,根据群众的需要,有计划地巡回演出。

4. 为提高和发展曲艺事业,将本地个体、分散的曲艺艺人根据我局颁发的《改进曲艺工作的几点意见(草案)》精神组织起来,建立集体所有制性质的曲艺团、队,这是必要的(全民所有制性质的一律不搞),但不能吸收本县(市)以外的演唱人员(包括没有在本县登记和粮食关系不在本地的艺人)建立曲艺团、队,发展曲艺队伍;少数县、市曲艺团、队中已

经吸收的外地艺人或以外地艺人为主组织起来的曲艺团、队，应分别情况迅速加以精简处理。凡今后需新建立集体所有制性质的曲艺团、队，和容许外地曲艺艺人在本地重新登记，均应报县、市委批准，报我局备案。过去已经建立的曲艺团体，应补办手续。

1962年4月2日

浙江省文化局、浙江省商业厅《关于加强对曲艺演出场所的领导和管理的联合通知》

文戏(62)字第53号

商厅饮(62)字第10号

各专署、县(市)文教(文化、商业)局(文化处、供销社)：

我省各地城镇书(词)场及茶店书场，常年有二十多个曲种、千余艺人在演唱，每天影响着数以万计的听众，这是群众的文化娱乐场所，也是对广大人民群众进行社会主义思想教育的宣传阵地。

解放以来，各地文化主管部门和商业部门，以这些书(词)场通过社会主义改造后，加强了领导和管理工作，但由于书(词)场均有卖茶的形式，因而在领导关系上，属于文化系统还是商业系统，长时期来不但不够明确，因而使许多书(词)场在领导和管理工作上，存在着一些急需解决的问题。如书(词)场职工不了解党的文艺方针和各项政策；不少书(词)场不通过文化行政领导部门，随便自行聘请未经政府登记的流散艺人演唱，对上演节目的政治思想内容不加过问，这样，不但影响了正式曲艺团体和曲艺艺人的合法权益和社会治安，而且由于他们所演唱的内容多数是封建迷信、荒诞色情的书目，有碍群众身心健康。此外，不少书(词)场设备简陋，历年来又少有整修，演员的演出、生活等条件极差；书(词)场内部缺乏必要的管理制度；票价以及和艺人的拆账比例等不够合理。

以上这些问题的存在，既不能适应广大群众日益增长的文化生活的需要，也有碍曲艺事业的发展和提高。为了使书(词)场真正成为劳动人民文化娱乐的场所，成为党和政府对人民群众进行社会主义宣传教育的阵地，特提出关于曲艺演出场所的领导和管理的意见，望各地文化和商业行政主管部门加以研究执行。

1.各地接到通知后，应摸清全县(市)城镇、农村现有曲艺演出场所的情况，凡是正式的书(词)场和常年有艺人演出的茶店(指不说书时就不卖茶的，今后应称作书场)均应划归文化主管部门领导和管理，进行审查登记，凡合格的，批准其营业，由县(市)人委正式发给书(词)场营业执照。

2. 以卖茶为主，不是经常邀请艺人演唱的茶店，系饮食服务业，仍归商业部门领导管理。但这些茶店临时聘请艺人演唱，必须遵守以下几条规定：

(1)不聘请没有曲艺登记证的人员演唱；

(2)票价标准和与艺人的拆账比例，应上报县(市)一级文化和商业主管部门审查批准；

(3)演唱节目的政治思想内容，应定期向所在地党政领导(如公社、区委等)作请示、报告；

(4)关心和改善曲艺艺人的生活。

3. 书(词)场的领导关系改变后，其经济性质应维持原状，一律不变。原系全民所有制的，应改为国营文化企业，由文化行政部门领导和管理。原由商业主管部门领导管理的全民所有制的书(词)场，其现有的房屋、财产器物，不论属于固定资产和流动资产，均应如数划转文化部门接管，其中属于流动资金及往来款项应清理清楚后由文化部门以现金结付原属商业领导部门。原系集体所有制性质的书(词)场，改变领导关系即可，文化行政部门除进行政治思想和行政领导外，对其在经济和财务管理上，应尊重其权限，保护其正当利益，给予必要的监督和指导。

4. 书(词)场的票价，基本上应维持过去的水平，并根据曲艺艺人的不同水平照顾到书(词)场的不同设备，坚持"优质优价"。订定办法是由场方和曲艺协会共同商定出一个原则的规定，报县人民委员会批准，在批准的原则规定范围内，由场方和曲艺艺人双方协商确定。书(词)场和曲艺艺人的拆账比例(茶资除外)根据书(词)场的设备条件按比例分拆，比例由各地文化主管部门根据目前的拆账比例加以调整，作到合理，艺人最低不少于百分之六十。

5. 书(词)场和曲艺艺人是协作关系，书(词)场主要是通过艺人搞好演出来达到为政治、为听众服务的，因此，书(词)场一方面要改善设备和条件，制定一些合理的管理制度，力求作到听众舒适满意；另一方面，要尽可能改善曲艺艺人的生活和工作条件，使曲艺艺人能顺利地进行演出活动，以及能住好、休息好。

1962年4月4日

浙 江 省 文 化 局
《关于加强对曲艺演出场所的领导管理的补充通知》

文戏(62)字第222号

各县、市文教(文化)局、处:

自我局与商业厅于今年4月间下达了"关于加强对曲艺演出场所的领导管理的联合通知"后,不少地区的文化主管部门,首先对原属商业系统领导管理的曲艺场所,都组织力量在进行调查了解、摸清情况后,会同有关部门磋商,一起进行了甄别、整顿、登记,凡原系地方国营或公私合营的书(词)场,均由文化部门逐个接管过来,集体所有制的书(词)场也明确了领导关系,正式划归文化部门领导管理。文化部门在接管了这些书(词)场后,采取了一些措施,加强了领导,帮助书(词)场建立或健全了财务、学习等制度,有些县、市还将书(词)场的全年演出业务纳入计划安排。目前,书场在积极开展为政治中心工作服务的宣传工作方面,堵塞非法艺人的活动方面,以及职工与曲艺艺人协作关系的改善方面等等,都有了良好的开端。对那些偶尔聘请曲艺艺人演唱的茶店,也都根据"联合通知"的四条规定,改进了管理工作。这样一来,基本上消除了以往存在的一些混乱状况,使曲艺场所初步纳入了各地的文化工作计划,这为巩固社会主义宣传教育阵地,使曲艺场所真正成为劳动人民的文娱活动场所创造了一些必要的条件。但是,领导管理书场,对大多数地区的文化部门来说,还是一项新的工作,因而在接管或接管后,尚存在或有待进一步明确的问题。针对这些问题,我局特作如下补充通知:

一、关于接交工作

原属商业系统领导管理的全民所有制书场的人员、财产应如数划归文化部门,但在"联合通知"到达后,个别地区发现有关部门抽回或安插人员、移用物资等情况,各地文教局应提出意见,请有关部门严格遵照"联合通知"精神处理。在接交工作中,也有少数地区产生由于无价调拨财产和低值易耗的界线不清,摊销不按规定,文化部门要多付钞票,致使接交工作还迟迟未能进行的问题,我局认为各地文教局可会同商业局、财政局一起研究,严格按照"联合通知"精神并参照有关财务规定处理。至于文化部门应付之款项,可采取划账办法解决。

二、书场性质、编制、财务问题

1. 凡原属地方国营、公私合营的书(词)场,都是全民所有制性质,系国家文化企业单位。

2. 全民所有制书(词)场的人员编制定员,在不超过原有人数的前提下,作必要的精简

和调整。在调整时，书场较多的县(市)可在县所在地的书场内专设一人，以加强对全县城镇、农村书场的管理工作。

鉴于以往不少县(市)的书场尚未接管过来，因而在省委整编精简委员会下达浙编字第370号“关于文化局系统事业单位1962年整编精简方案的批示”中，和各地原有书场编制人员数字有些出入。各地接通知后，速将接管过来的书(词)场及其人员数字报我局审批另外核定。凡原先没有全民所有制书场的县、市，不得将现有的集体所有制书场转为全民所有制书场，更不得占用整编精简方案的批示中的核定编制。合作经营的集体所有制书场的人员，维持现状，增添人员必须严加控制。

3. 凡全民所有制和集体所有制的书(词)场，在经济上都实行单独核算。全民所有制书(词)场的财务管理制度，在未颁发书场财务管理规定前，各地根据原有的制度，参照我局与财政厅在1961年11月和今年9月联合颁发的有关“国营电影、书店、剧团、剧场的管理暂行办法和补充规定”的精神自选制订办法试行。其中奖励一项，属于以往书场职工低工资者较多的情况，奖金的提取可略高于剧场，以调动职工积极性。

集体所有制的书场，各地文化部门对其在经济和财务管理方面如何监督指导，提出下列意见供参考：

(1)审查各书场全年经营计划和收支预算；

(2)审查书场半月或一月报表及书场与艺人的分成报表；

(3)根据集体所有制书场“自负盈亏”及积累、盈余主要用于设备和职工福利事业的改善的精神，各地可制定办法，使书场设备的修建、职工的奖金以及生活福利得到合理的安排。

三、关于票价、书场与曲艺艺人分账

书场的票价必须贯彻“优质优价”的原则，凡艺术水平特佳的曲艺艺人，票价应适当提高(每张票以提高二、三分左右为宜，最多不得超过五分)，其提高部分应归艺人所得。

鉴于我省书(词)场设备条件较差，为今后改善设备积累资金，考虑到书场与曲艺艺人收入的合理分配，书场与曲艺艺人的分账比例应按演出团体的经济性质，分别加以调整。全民所有制、集体所有制(指实行固定工资及固定工资加奖励工资制度的曲艺团体)与书场的分账比例是：茶资在外，一般掌握艺人得50%，场方得50%的原则分拆。集体所有制(指实行拆账分红及提成上交等经济分配制度的曲艺团体)，茶资在外，一般掌握艺人得40%，场方得60%的原则分拆。单干评弹艺人调整为艺人得30%，场方得70%；地方曲种的单干，一般掌握艺人得40%，场院方得60%的原则分拆。

上列调整的分账比例自1963年1月份实行。

书场领导关系改变后，因有卖茶的传统习惯，与商业部门仍有密切的关系，在茶叶、燃料等物资的供应上，请商业部门根据货源情况作妥善的安排，没有特殊情况，在数量和质

量上都应维持在过去的水平上，并在今后根据可能和需要，逐步改善。

上述各规定，请各地因地制宜参照执行。

1962年12月3日

浙江省文化局《请即执行停演“鬼戏”的指示的通知》

文戏(63)字第88号

各专署文卫办公室、各市文化处(局)、各县文教局：

中央批转文化部党组“关于停演‘鬼戏’的请示报告”[中发(63)240号文]已发至县委，请即组织戏剧和曲艺工作者进行学习，贯彻执行。

你地区剧团、曲艺演员最近有否上演“鬼戏”和说唱描写“鬼戏”的曲目的情况，请将还在上演、已停演和准备修改后再上演的“鬼戏”及描写“鬼魂”的曲目，以及学习讨论中的问题报我局。

浙江省文化局

1963年4月22日

浙江省文化局、浙江省文化艺术工作者联合会《给全省文化艺术工作者的一封信》

全省文化艺术工作者：

《浙江日报》于3月10日在《必要的一课》专栏里，刊登了杭州曲艺团评话演员朱云龙同志的《做革命的曲艺工作者》一文，并加了编者按语，号召广大曲艺工作者就“为啥说书？为谁说书？说什么书？”这些根本问题进行讨论。我们认为，这些关系到文艺为谁服务，如何去服务的根本问题，不仅曲艺工作者有必要通过讨论提高政治觉悟，同样，也是当前广大文化艺术工作者迫切需要明确和解决的问题，因为这是关系到我们要不要做一个真正的革命文艺工作者的问题。

为此，我们希望全省文化艺术工作者认真地读一读这篇文章，联系自己的思想和工作，积极地参加这一问题的讨论，弄清楚文艺为谁服务，如何去服务，文艺工作者怎样加强

思想改造，加速思想革命化，更好地为社会主义事业贡献力量。我们要求各地文化主管部门的各专业文艺团体、文化馆、文化站等单位，积极组织文化艺术工作者进行学习，并向《必要的一课》投稿，以展开讨论，进一步促进我省文化艺术队伍的革命化。

浙江省文化局

浙江省文化艺术工作者联合会

1964 年 3 月 12 日

浙 江 省 文 化 局
《关于举办评弹现代书目会演的通知》

文戏(64)字第 150 号

海宁、海盐、德清、吴兴、嘉兴、嘉善县文教局，杭州市文化局，浙江省曲艺队：

为了贯彻全国曲艺创作座谈会议精神，推动我省曲艺工作者大力创作和演唱现代曲目，使曲艺工作更好地为无产阶级政治服务，为社会主义经济基础服务，我局拟于今年 8 月下旬举行一次评弹现代书目会演，以促进评弹演员大编大唱社会主义新书目，迅速改变评弹上演书目旧多新少的局面。同时，通过评弹现代书目会演，检阅我省评弹演员在说唱新书工作上的成绩，总结推广先进经验，推动其他曲种大编、大说、大唱现代书目。

现将有关事项通知如下：

一、参加会演的书目，以反映建国十四年来的社会主义革命和社会主义建设内容为主；反映革命斗争历史的现代书也可参加。

二、参加会演的书目，都应该是自己创作或改编的(根据小说、电影、戏曲剧本)。关于移植的曲艺作品，如个别质量较高，经我局审查也可参加。

三、参加会演的书目形式，以中篇为主，优秀的短篇和长篇折子书也可。原则上要求每个评弹团、队参加一个中篇，二至三个短篇或长篇的优秀片断，二至四个开篇。个别评弹团、队如现代中篇书目较多，要求增加一个中篇的，须经审查同意。

四、为了保证会书的质量，希各地文化行政部门立即对各县、市的评弹团、队进行布置和安排，积极组织力量进行创作和改编工作，并帮助创作和演出人员努力提高思想、艺术质量。

五、为了便于了解各地参加会演书目的准备工作，希各地在 5 月间将参加会演书目的创作、改编情况报我局。7 月中旬以前，须将参加会演书目、脚本及演出人员名单报来。

1964 年 4 月 30 日

抄送：宁波、杭州、温州市曲艺团，绍兴、舟山、镇海、平湖、鄞县曲艺团(队)，长兴县文化馆。

浙江省文化局
《关于改进曲艺工作的几点意见(修正草案)》

曲艺是具有悠久历史传统的民间说唱艺术，它具有轻便灵活、通俗易懂、便于及时反映现实生活的特点，历来为广大人民群众所喜闻乐见。据不完全的统计，我省有三十一个曲种，有专业的曲艺工作者一千五百余人，遍布全省各地。连同业余曲艺工作者，是一支不可忽视的文艺队伍。解放以来，广大曲艺艺人在党的领导下，坚持了“文艺为工农兵，为社会主义服务”的方向，贯彻执行了“百花齐放、百家争鸣、推陈出新”的方针，在配合当地中心任务，对宣传时事、政策，培养和提高人民的爱国主义和社会主义觉悟，增长人民的历史知识和满足人民正当的文化娱乐要求等方面，发挥了很大的作用。为了改进曲艺工作，促进曲艺事业的发展和提高，特提出以下几点意见。

一、发挥曲艺特长，更好地为政治服务

1. 曲艺工作者应当充分发挥自己的特长，及时创作一些短小曲目，积极配合当时当地的中心任务，开展宣传活动。但此种活动，应在保持正常演出情况下进行。要讲求实效，不要盲目追求数量。宣传文化部门应组织他们学习有关政策，提供宣传的有关资料，或组织社会力量，帮助他们进行创作。

2. 各地对各曲种的传统书目的抢救、记录工作，应有计划、有步骤的进行。首先对艺人会说(唱)的书目、曲调，通过调查，定出记录计划。一方面动员中年和青年演员向老艺人学下来，另一方面应组织力量进行记录。记录下来的文字稿，经过校对修正，付印后作为资料保留下来。

3. 记录、整理传统书目，主要依靠艺人自己来进行，同时也应组织新文艺工作者和社会力量与老艺人合作。文化行政部门和各地曲艺团、队及曲艺协会要作妥善安排，要给予一定的时间和条件，并给予一定的报酬。

二、努力提高演出质量

1. 曲艺是文学、音乐、表演相结合而以文学为主的说唱艺术，通过说、噱、唱、做、演奏等表现手段，绘声绘色、淋漓尽致地表达曲目内容的。因此，曲艺演员应该根据本曲种的表现特点，加强基本功训练，准确地掌握和运用说唱艺术的特殊技能。以说表为主要表现手段和，应丰富词汇、语言，训练身段、手面，熟悉“表白”、“官白”、“私白”及赋赞等多样性说表技术，以便得心应手地刻画各类角色，表达故事情节；以唱为主的，应该丰富唱腔、曲调，

注意练嗓、护嗓。

说好一部书，除基本功训练外，与演员的思想水平和丰富的生活、文化艺术修养、广博的知识分不开的，应妥善地安排时间，积极学习政治、政策，学习文化和历史知识，随时观察生活，向兄弟曲种和地方戏曲观摩学习。广泛培养欣赏文学、音乐、美术的兴趣。

2.各个曲种都有自己的特色，甚至同一个曲种的同一部书，往往由于创作个性、生活知识、艺术修养、表现手段的擅长的不同，形成了各种不同的艺术风格和流派。因此，要提高质量、必须要发扬各个曲种的特色和发挥各个艺人的才能与独创性，在继承基础上，积极地进行革新，每一个曲艺艺人应该根据自己的擅长，在可能条件下，选择基础较好曲目，在不断演出中重点加工，反复锤炼，使之成为具有一定思想艺术质量、受到群众欢迎的拿手好书。

对各曲种的优秀表演艺术经验，艺术流派，应加以总结，并且组织青年学习、继承。

3.注意劳逸结合，适当控制演出场次和演出时间，演唱时间不宜过长，并注意保护嗓子，使艺人有充沛的精力，进行艺术创造。

4.演出作风应认真严肃，在书台上要讲究整洁、朴素、美观。

三、鼓励艺人带徒弟，培养接班人

1.为了使各曲种后继有人，应注意培养下一代。艺人自行吸收徒弟进行培养的方法，是行之有效的办法，曲艺团、队应作出规划和安排。

历史上一向有盲艺人从事演唱的曲种，可以吸收少许青年盲童进行培养，但务必注意嗓音等条件。

2.曲艺团、队中负责培养学员任务的艺人，在生活上要给予照顾，在工作上要妥善的安排，并保证其有一定的教学时间。

3.必须注意开展业余曲艺活动，培养业余曲艺工作者，壮大曲艺队伍。各地曲艺团、队和曲艺艺人，在可能条件和不影响正常演出活动情况下，担负一定的辅导任务，并向业余工作者学习。

四、加强曲艺协会的工作

曲艺协会是团结、联系曲艺艺人的群众性组织，它的主要任务有下列几项：

1.在党的领导下，团结广大曲艺工作者，贯彻执行党的文艺方针；

2.组织艺人进行政治、业务、文化学习；

3.组织艺人进行曲目创作及发掘、记录、整理工作，研究革新提高，举办必要的艺术经验交流活动。

4.举办曲艺艺人的福利事业；

5.组织曲艺团、队或艺人辅导业余曲艺活动。

曲艺协会的经费来源，主要是依靠参加协会的曲艺艺人上交的会费。

五、加强对曲艺演出场所的管理

1. 目前的书(词)场和常年有艺人演出的茶店(也应称作书场),均应归文化行政部门领导。书场和艺人的演出规划应有统一安排。那些以卖茶为主,偶尔请艺人演唱的茶店,仍归商业部门领导,但对其演出方面,文化部门要参与管理。有专业艺人的县、市,应在城镇和农村逐步建立较为固定的书(词)场和演出点。

2. 书场是群众的娱乐场所,书场和艺人是协作关系,书场主要通过艺人搞好演出来达到为政治、为听众服务的。一方面要改善书场的设备和条件,制定一些管理制度。听书喝茶的传统习惯仍可保留,力求做到听众满意、舒适;另一方面,要改善艺人的生活和工作条件,尽可能使艺人住好、休息好。

3. 书场和艺人的拆账比例及票价,应根据书场设备和演员的不同水平双方商定,报县一级文化行政部门备案。不在书场演出的票价,由曲艺艺人自行确定。

六、加强对曲艺队伍的管理

1. 运用曲艺团、队等组织形式,将个体、分散的曲艺艺人逐步组织起来,对于进一步加强党对曲艺队伍的领导,贯彻党的文艺方针;提高艺人的政治、文化、业务水平和保障艺人的生活及工作条件;开展艺术研究活动,提高演出质量等方面有很大的好处。

2. 对已经建立起来的曲艺团、队,文化行政部门应帮助他们健全制度,加强领导。组织起来的曲艺团、队,都是民间职业曲艺团体,其经济性质是集体所有制,在经济上管理上应自负盈亏。民间职业曲艺团体,应贯彻按劳分配,多劳多得的原则,承认差别,反对平均主义。在工资制度方面,固定工资加奖励和拆账分红等办法,在能接近原有水平的前提下,根据艺术水平加以调整。奖金应根据基本工资按比例分配。民间职业曲艺团体,应根据收入的不同情况,以公积金(最高不超过20%)有计划地改善艺人的工作条件和改善演员的生活福利。

3. 曲艺团、队的演出活动,一般应以分散活动为主,必要时也可以搞一些综合性的演出活动。

4. 没有组织起来的曲艺艺人,必须加强对他们的思想教育,在提高艺人觉悟和自觉自愿的基础上逐步组织起来。有些艺人,目前尚无组织起来的要求时,仍容许其单档活动,并通过曲艺协会加强领导,在政治、业务学习方面帮助其提高,不能轻视和排斥。

5. 对于一些未经登记的流散在各地从事职业曲艺活动的人,要加强领导和管理。首先通过调查研究,摸清情况,然后分别作出处理和安排。对于是艺人出身或确具有一定演唱水平并取得有关部门(公安和文化部门)同意的人,原则上应允许其演唱。

1964年4月30日

各地评弹团、队的演员，通过学习陈云同志的重要意见和关于清除精神污染问题后，提高了认识，进一步明确了文艺为人民服务、为社会主义服务的方向，不说坏书、“野书”，不放黄色、低级庸俗的噱头，要说新书，说现代书的自觉性增强了。如浙江曲艺团有的演员通过学习，感到过去编演的武侠书社会效果不好，有消极作用，尽管上座率高收入好，这次下决心主动放弃了这部书。又如海盐评弹团有的演员因过去在演出中乱插不健康的噱头曾受到省、县文化部门的批评后，口头上虽承认错误，但心里不服，认为领导上是小题大做，通过这次学习，深深认识到过去是没有尽到一个社会主义文艺工作者的职责，倒是自己大题小做了，表示今后应该严格要求自己，不再放庸俗无聊的噱头，并努力说好新书。绝大部分演员表示，今后不再用乱放噱头和不健康的表演作风来哗众取宠，并强烈要求对各级党委和文化主管部门加强对他们的政治思想领导和业务管理。

（二）

各县、市在这次贯彻学习陈云同志《关于评弹工作的重要意见》后，在提高认识的基础上，就改进评弹工作采取了一系列的具体措施。

首先，对书目进行了排队清理后，主动停演了根据香港武侠小说改编的内容荒诞和五十年代曾明令停演的十四部书，如《红花喋血》、《萍踪侠影》、《倚剑屠龙》、《天龙八部》等。嘉兴市评弹团领导同志在省评弹座谈会后，用了两个月时间跑了十四个演出点，和演员一起研究书目问题，从书目、内容、时代背景、人物塑造等方面进行了探讨分析，决定停演了《神鞭白云飞》、《双胞奇侠》等七部坏书目。桐乡文化局和个体艺人一起，就他们最近经常上演的五十九个书目的内容进行分类排队后，确定内容比较健康可继续演出的三十二部；删除部分章节稍加整理后也可演出的十四部；内容反动、情节荒诞、较难修改决定停演的十三部。

其次，各地的评弹团队通过学习，先后制订和修改了有关规章制度。如安吉评弹团队通过学习制订了演员演出公约五条，规定了具体奖惩办法。嘉兴市评弹团制订了对编演现代书的演员给予经济补贴等奖励措施以及对继续说坏书和表演作风恶劣的也订出了明确的惩处规定。

第三，各县市开始加强了对书场的管理，部分县、市制订了有关书场管理条例，明确规定今后书场上演的书目必须经当地文化主管部门的审批，与此同时，平湖、桐乡等县对个体艺人也制订了一整套管理办法，建立了各项规章制度。

（三）

经过初步调查，进一步摸清了我省评弹工作中存在的一些问题：

1. 书目混乱，精神污染严重。评弹的上演书目内容，在这次调查中再次证实鼓舞人们奋发向上的较少，传统的才子佳人书还占相当比重，而坏书及一些荒诞不经的"野书"还不少。据统计全省十个评弹团队，共一百三十三名演员，自1979年年底至1983年10月止共演出了一百三十部书，其中评话三十七部，弹词九十三部。在三十七部评话书目中，根据香港武侠小说（有的是为我海关禁止入口的）改编，以及胡编乱造的怪诞剑侠书二十三部，占评话上演书目的62%；九十三部弹词中，在这次贯彻学习陈云同志的重要意见过程中，经文化部门和艺人共同研究后，认为内容不够健康的有四十九部，除三十五部拟进一步探讨后再考虑或停或删节外，其中十四部目前已停演或放弃。更为吃惊的是，近几年来书场上演的书目中，除省曲艺团和湖州、嘉兴评弹团部分演员演出了《新琵琶行》、《冤家夫妻》、《西安事变》等少数反映革命历史的现代生活的中篇书目外，书台上没有现代题材的长篇书目，足见评弹上演书目和社会主义文艺舞台很不相称。至于评弹演员为迎合一部分观众的低级趣味，单纯追求票房价值，台风不正、表演作风恶劣，黄色、低级庸俗的噱头乱放的现象较多，严重地污染了听众，引起了群众的不满。

2. 书场长期缺乏管理。据统计，我省杭、嘉、湖地区城镇书场七十五个，其中评弹书场六十九个。农村书场更多，仅平湖县农村书场就有四十六个，其中评弹书场二十个。这六十九个评弹书场中，有全民办二十四个，集体办四十一个，个体办四个。三种体制，属于文化部门的十二个、工会九个，供销、饮服、商业三十一个，全民办集体二个，街道办四个，曲协、曲艺团办二个、个人办二个。书场长期处于无专人管理现象，缺乏统一的管理办法，业务自己接，场方只注重单纯以盈利为目的的经营方法，片面强调上座率。对书目的要求也以能否上座为标准，为无证的流散艺人大开绿灯，为"野书"、坏书提供合法阵地，被书台作风低下、思想作风不好的演员钻了空子。

3. 对评弹队伍的领导不力。全省十个评弹团、队一百三十三名评弹演员和两千多个体曲艺艺人的管理工作，市、县文化主管部门更无人专管。十个评弹团中尚有德清、桐乡、海盐三个评弹团无专职干部，其它七个团、队虽配备了干部，但由于评弹演员演出分散，在领导管理方面存在问题较多。

评弹演员平时分散演出，学习较差，政治思想工作薄弱。各团虽有学习制度，每年集中学习二次，每次十天左右，但实效不高。"文革"前，政府每年拨专款给演员开会、学习等费用，保证演员学习期间经济不受损失，这一制度不少地方没有恢复。评弹队伍中党员数量极少，全省一百三十三名评弹演员中只有二名党员（其中一名已退休），不利于党的方针、政策的贯彻执行。

4.评弹专业团体演员青黄不接后继乏人。全省除省曲艺团近年来靠评弹学校正规培训学员输送外,其余各市、县评弹团招学员缺劳动指标或限定区域过死。目前全省评弹演员的年龄,六十岁以上七人(其中四人已退休);五十至六十岁二十一人,约占演员总数的16%;四十至五十岁的五十二人,约占演员总数39%;三十至四十岁二十四人,约占演员总数18%;二十至三十岁二十一人,约占演员总数16%;二十岁以下的八人,约占演员总数的6%。整个年纪偏高,中青年较少,学员屈指可数。评弹学校正规毕业的演员太少,不利于评弹队伍建设。

5.政府对评弹事业的发展财政上缺乏有力支持。现除省曲艺团系全民所有制每年有四万元左右的事业费外,其它九个评弹团都是自给自足自负盈亏的集体所有制,国家财政上没有固定的补助,以致使艺人为了能发出工资,应付团内的正常开支,保障晚年的劳保福利待遇而辛勤演出和多积累,较多地考虑经济收入。有的团专职干部属全民的编制,工资应在文化部门领取,调评弹团后,文化部门不负担其工资而要评弹团负担,由于经济问题造成评弹团不愿要行政干部,无力支持编演新书、创作现代书、提高书目质量、培训学员方面的投资。

(四)

加强对评弹工作领导的几点意见:

1.首先要加强对评弹工作的领导力量。评弹是江、浙、沪一带的主要曲种,在我省杭、嘉、湖地区有着广泛深厚的群众基础,拥有大量听众,影响面很大。每年有数以百万计的听众(仅嘉兴评弹团1982年的评弹听众为六十五万人次)。同时,它又是一支最能深入群众的轻骑兵。如使用得当,可起到宣传党的方针政策,促使社会主义精神文明建设的作用。但就目前文化主管部门和评弹团的干部配备等状况很不适应。省及有关县、市要配备专职干部以加强对曲艺及书场工作的领导和管理。

2.评弹团要建立定期的学习制度,恢复“文革”前定期开会、学习等的经济补贴,地方财政应有所安排。各地主管部门要加强对演员教育,要组织评弹演员认真学习《陈云同志关于评弹的谈话和通信》,提高他们的政治和艺术素质,自觉抵制不良倾向。关心评弹队伍的建设和接班人的培养。每年能给予固定的招收学员指标。逐步改善艺人的学习、工作和生活条件。

3.加强书目的管理和建设,一是要会同上海、江苏文化主管部门共同研究书目问题,对演出书目分类、排队和制定规章和办法。二是要组织曲艺团、评弹团和艺人、创作人员,努力编演现代、新编历史和整理优秀传统、丰富上演内容健康的书目。三是为了丰富上演书目,繁荣创作,促进“出人,出书,走正路”,定期举行会书。四是对优秀书目的创作和演出

给予精神鼓励和经济上的奖励。

4.文化主管部门会同有关部门加强书场管理。在贯彻执行《全省文艺演出管理办法》的基础上，制订书场(茶室)管理的若干具体规定。目前我省书场基本建设情况不能适应人民群众文化生活要求，房屋多是解放前或解放初期建筑，年久失修、设施陈旧，不能维持正常演出，对听众和演员的安全也难以保障，更不利争取听众，特别是青年听众。加强书场建设投资，逐步改变落后、陈旧面貌。

以上报告妥否，望示。

1983年12月30日

后　　记

根据中华人民共和国文化部、中华人民共和国国家民族事务委员会、中国曲艺家协会《关于编辑出版〈中国曲艺志〉的通知》(文研字(86)231号文件)精神，浙江省文化厅于1986年组织成立了《中国曲艺志·浙江卷》编委会，并与全国艺术科学规划领导小组签订了编纂工作《议定书》。但由于种种原因，编纂工作没有立即开展。

直到1998年5月，浙江省文化厅重新发文，确定浙江省艺术研究所具体负责编纂组织工作，组建编辑部，先进行地、市资料卷的编写，并在杭州、宁波等地先后多次召开有关会议，学习编辑方针和编纂体例，组织开展编纂工作，于1999年底先后完成各地、市资料本共10卷；2001年完成省卷初稿，并在杭州由《中国曲艺志》总编辑部组织进行了有全国专家参加的初审。2002年11月进行复审。2004年4月编出终审稿。2007年4月再作修改并报送终审。历时十载，七易其稿，至2008年5月在《中国曲艺志》总编辑部的主持下于杭州最后完成定稿。

浙江曲艺源远流长，种类繁多。列入本卷《曲种表》的曲种有九十个。《中国曲艺志·浙江卷》的编纂，不仅基本摸清了浙江曲艺的历史家底，也填补了浙江曲艺研究的诸多空白。全体编纂人员辛勤工作，为此付出了极大的心血。《中国曲艺志》总编辑部的关心指导，确保了本卷的顺利完成。对此我们表示由衷的敬意和感谢！

需要说明的是，本志所收的绝大部分曲种的形成年代，仅是根据这些曲种已知最早的文献记载，以及艺人师承上推的最早年代，姑且记载的。故它们的实际形成年代，可能都会早于本志所载的形成时期。

本志的编纂完成，对于浙江乃至全国曲艺的发展，无疑都将大有裨益。但是，编纂本志毕竟是一项史无前例的工作，资料匮乏、经验不足、人员奇缺、经费短少，难免造成局限与不足，留下遗憾和缺陷。衷心希望读者朋友提出批评和指正。

《中国曲艺志·浙江卷》编辑部

2008年5月

索　　引

条目汉字笔画索引

说　明

一、本索引供读者按条目标题的汉字笔画查找条目。

二、本索引按条目标题第一字的笔画数目由少到多排列。第一字笔画数相同者，以起笔笔形一、丨、丿、丶、乛为序排列。第一字相同的条目标题，按第二字的笔画数和起笔笔形的顺序排列。余类推。一、丨、丿、丶、乛以外的笔形作如下规定：①㇀(提)作为一(横)。如"扌"是一亅一，"氵"是丶一。②㇏(捺)作为(点)。如"又"是乛丶。

三、本索引内容只包括"志略"、"传记"两大部类条目。"综述"、"图表"和"附录"等部类未作索引。

一　画

二　画

三　画

四　画

五　画

六　画

七　画

八　画

九　画

十　画

十一 画

十二　画

十三　画

十四　画

十五　画

条目汉语拼音索引

说　明

一、本索引按条目首字汉语拼音字母的顺序排列。第一字同音时，按该字读音的四声声调顺序排列。同音同调时按笔画多少和笔顺排列。第一字的上述各项完全相同时，则按第二字的音、调、笔画和笔顺排列。余类推。

二、多音字则按本志条目所依的字音进行编列。

Q

R

S

［Ｇｅｎｅｒａｌ Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝中国曲艺志？浙江卷
作者＝中国曲艺志全国编
页数＝６６５
ＳＳ号＝１３９４７７５０
ＤＸ号＝
出版日期＝２００９．０７
出版社＝中国ＩＳＢＮ中心